

Armando Plebe

Lezioni sull'estetica di Adorno

con una Premessa di Pietro Emanuele

invasione dei valori

invasione per cui le dissonanze

parola di Nietzsche

parola di Leverkühn

per rivolta sociale e
"melancholia impura"

sociale (la rifilide contratta per
per il patto artistico col di

questione teorica: la costruzione inserisce la creazione artistica
della produzione sociale:

lità e caso, p. ⁴⁵~~75~~) "In macroscopico contrasto con l'arte
va mostrata da sé all'esterno!"

PREMESSA

Armando Plebe tenne a Palermo le lezioni sull'estetica di Adorno, che qui pubblichiamo, per il corso di "Storia della filosofia" dell'anno accademico 1974-75. Sono pagine che suscitano il rimpianto per un mondo che non c'è più. Corrotta dal diktat burocratico, l'università di oggi non avverte più il bisogno di modelli. Il rapporto maestro-allievo ha perso la sua centralità, avendo lasciato il posto, da un lato, a un docente non più libero di pianificare le proprie ricerche, ma sorvegliato (e talora punito) da un ottuso Grande Fratello, dall'altro a una nuova specie di studente, adattativa e pragmatica, che concepisce il percorso della propria formazione culturale come una *promenade de santé*. In questo modo, al classico rapporto maestro-allievo è subentrata, nel migliore dei casi, un'ammiccante, quanto sterile, familiarità.

Come constata un verso di Hölderlin, commentato da Heidegger nel suo *Perché i poeti?*, quello che stiamo vivendo è, dunque, un tempo di povertà. In quel caso si trattava dell'assenza del divino come fondamento del mondo; oggi del declino della cultura, non meno sacra, la cui mancanza non viene neppure avvertita come tale. Volendo insistere sull'analogia, i poeti stanno alla mancanza del sacro, come Plebe sta alla mancanza di cultura. Credo che queste sue lezioni possano perciò fungere da stimolo per chiunque non si rassegni alle macerie del presente.

Adorno è autore difficile. Al proposito è rimasta famosa la critica mossagli da Popper, nemico di ogni ermetismo. Anche Plebe ha sempre considerato la chiarezza una virtù imprescindibile della scrittura. Ho ancora nelle orecchie un motto da lui spesso evocato: *rem tene, verba sequentur*, se possiedi l'argomento, non ti mancheranno le parole. Vedere Plebe addomesticare il linguaggio di Adorno rendendo palatabili le idee più ardue lascia tuttora stupefatti. Concetti quali la "costruzione" artistica, il "senso" dell'opera, l'articolazione vengono non soltanto resi perspicui, ma rapportati a contesti che li fanno capire meglio al lettore non specialista e apprezzare ulteriormente al lettore colto. Non si tratta solo di evidenziare ora la continuità, ora la frattura con la tradizione. Si tratta del compito, più impegnativo e originale, di rintracciare i loro presupposti, anche quando siano ignorati dallo stesso Adorno.

E a realizzarlo è una mente eccezionalmente versatile. Due lauree, un diploma al conservatorio, la conoscenza delle lingue antiche e moderne, Aristotele, Hegel, l'estetica musicale, la letteratura, la logica, la retorica sono i non pochi cavalli di battaglia di Plebe. Di fronte a un curriculum del genere, persino maestri come Augusto Rostagni e Galvano della Volpe hanno avuto un ruolo secondario, sebbene il primo lo abbia fatto appassionare all'estetica antica e il secondo gli abbia aperto i nuovi orizzonti dell'estetica moderna. Se ne possono scorgere le tracce nella magistrale lezione sulla catarsi e nella problematica relativa al carattere enigmatico dell'opera d'arte, esemplificata da Plebe con un autore, William Empson, fattogli scoprire da Della Volpe.

Nella notte della cultura lezioni di questo livello hanno molto da insegnare non soltanto per i contenuti, ma pure per il metodo. Uno scritto ha più valore se cita le proprie fonti nella lingua originale? Per i criteri attuali si risponderebbe senz'altro di sì. Basta guardare le pubblicazioni dei nostri dottori di ricerca: lunghi brani non soltanto in inglese, ma persino nelle lingue più lontane dalla nostra. Ma riportare brani in lingua straniera senza assumersi la responsabilità di tradurli è sempre stata considerata da Plebe una forma di disonestà intellettuale. Una scelta metodologica, che assieme ad altre, lo rende particolarmente "inattuale" (nel senso in cui Nietzsche ha impiegato questo termine).

Le lezioni si presentano pressoché nella stessa forma in cui sono state scritte. Tuttavia si sono resi necessari alcuni interventi per renderle ancor più fruibili: la traslitterazione del greco, la soppressione di riferimenti temporali che oggi sarebbero risultati anacronistici, l'abolizione delle indicazioni delle pagine, dei capoversi e delle righe, destinate agli studenti (sono invece indicati regolarmente i titoli dei capitoli o dei paragrafi dell'*Estetica* di Adorno).

Le citazioni più brevi sono state, inoltre, incorporate nel testo, quelle più lunghe evidenziate in corpo minore.

Qualche lezione potrebbe essere andata perduta, sicuramente una, che ricordo molto bella, sul concetto di “mehr” (“più”). Ma il grosso di esse è presente, e tanto basta.

In ogni caso, cercare le lezioni perdute a casa di Plebe è come cercare un ago in un pagliaio. Il disordine, grazie allo zelo dei suoi familiari (che ogni tanto buttano gli odiati libri in cantina) e alla mancanza di fosforo del suo badante indiano, vi regna sovrano.

Ma Plebe, che ha compiuto da poco ottantanove anni e ha dato volentieri il suo consenso a questa pubblicazione, conosce Hegel come le sue tasche e sa bene che “non c'è eroe per il suo cameriere”.

Pietro Emanuele

Armando Plebe

Lezioni sull'estetica di Adorno

1. La critica adorniana alle estetiche della consolazione

Uno studioso dell'estetica di Adorno ha rilevato come la denuncia ideologica, preoccupazione sempre presente nel pensiero adorniano, tenda a sparire nella *Teoria estetica* "dietro le analisi teoriche consacrate all'opera d'arte in generale e alle opere particolari". Personalmente ho anch'io questa convinzione. Altrimenti non si spiegherebbe, dopo la prima lezione di mercoledì in cui ho sostenuto la necessità di un'estetica scientifica che sia in possesso di almeno due requisiti di minima: il metodo analitico e il metodo genetico, come mai abbia deciso di adottare questo testo come testo principale del corso e non, per esempio, l'*Estetica* di Bense o un testo di Moles o di Lotman, anch'essi considerati ormai autori classici.

Sono cioè convinto che affrontare oggi l'estetica di Adorno ripercorrendo il filo della dimensione rivoluzionaria e contestatrice cara a molti ammiratori del pensiero adorniano significherebbe fare un'operazione un po' anacronistica che rischierebbe di fare apparire già vecchio un testo che è apparso solo nel 1970, sia pure postumo. Oggi il dilagare degli studi sociologici e la tendenza a sociologizzare qualunque fenomeno, anche il più insignificante, sono paragonabili a una moda che non sembra accusare il trascorrere del tempo. Come Kant nella *Critica della ragion pura* in ogni momento riconduceva ogni fenomeno alle autentiche realtà, le cose in sé che li determinavano, così oggi non si può fare a meno, pare, di riportare alle sue radici sociali qualunque cosa, come se non fosse possibile intendersi diversamente!

Perciò, se vogliamo studiare l'Adorno più attuale, quello che in definitiva è stato assai meno saccheggiato e che ha qualcosa da dire in merito all'opportunità di un'estetica scientifica, ci converrà non sopravvalutare quei temi che ormai suonano come luoghi comuni: ideologia borghese, società tecnocratica, circuito delle merci, culto dell'industria culturale ecc.

L'intento scientifico dell'estetica di Adorno emerge fin dalle prime pagine dell'*Estetica* dal rifiuto da lui opposto alle formulazioni tradizionali del concetto di arte e dall'accento che egli pone sulla difficoltà di definizione di tale concetto: "L'arte - scrive Adorno - si può ricondurre tanto poco alla formula generale della consolazione quanto alla formula contraria... Il concetto di arte... si chiude alla definizione".

Già nella seconda pagina del suo trattato Adorno si accanisce particolarmente contro la "formula della consolazione": "I clichés conati a proposito del conciliante lucre che dall'arte si spanderebbe sulla realtà sono ributtanti...".

Qui è interessante non tanto notare quali siano le conseguenze di una concezione dell'arte come "domenica della vita", cioè il rafforzamento dell'ideologia borghese, quanto piuttosto cercare di capire chi sia in questo frangente il bersaglio di Adorno. A giudicare dalla terminologia qui usata, si direbbe che questo bersaglio sia il suo stesso maestro, cioè quello Heidegger con cui egli aveva già aspramente polemizzato nella *Dialettica negativa* e di cui Adorno era stato allievo. Nelle prime pagine, anche se il nome di Heidegger comparirà una volta sola in tutto il libro, si respira un'atmosfera che fa tornare in mente le riflessioni heideggeriane di *Holzwege*, in particolare dell'*Origine dell'opera d'arte*: 1) la contrapposizione tra mondo empirico e mondo dell'arte sui generis; 2) il riferimento alla luce che dall'arte verrebbe diffusa sulla realtà. Sono temi ricorrenti del saggio heideggeriano, che certamente Adorno conosceva bene.

L'idea che l'opera d'arte comporti un mondo sui generis è alla base dell'estetica heideggeriana. Questa convinzione Heidegger la esprime estendendo il bagaglio concettuale della sua filosofia, introducendo cioè un concetto nuovo, il concetto di *Erde*, che viene ad affiancare quello già noto di *Welt*, che costituiva uno dei pilastri di *Sein und Zeit*. Questo nuovo concetto, come tutti i concetti di *Holzwege*, ha sia una funzione estetica che ontologica. Tanto è vero che Heidegger avvertì il bisogno di specificare: "Da ciò che intendiamo con questo termine occorre tenere ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico" [Sicché *Erde* = *Sein*; *Welt* = *Seiendes*].

Altrettanto fondamentale è per Heidegger il concetto di luce (*Lichtung*), in quanto ritiene che l'opera d'arte debba aprire come un varco d'illuminazione sulla modesta realtà di tutti i giorni. Questa portata ontologica

è da Adorno nettamente respinta: "...sussumere ontologicamente sotto un motivo supremo... non conserverebbe niente in mano", in quanto mette capo a una "levigata identità dell'arte in generale".

Ma perché Adorno non chiama in causa espressamente Heidegger quando parla dell'arte come manifestazione consolatoria della domenica? Probabilmente perché il carattere apertamente ontologico dell'estetica heideggeriana (basata sul primato dell'Essere) avrebbe comportato il rinnovo di un attacco che era stato già portato precedentemente nella *Dialettica negativa*. In essa Adorno interpreta l'ontologia heideggeriana, col suo carattere di subordinazione dell'esistente all'essere, come una concezione che favorisce una struttura sociale repressiva in cui l'individuo ha perso ogni sostanzialità. Heidegger è visto come un predicatore della *Seinshörigkeit* ("sottomissione all'essere"). A questo proposito Pierre Zima osserva che "Adorno vede nella esaltazione heideggeriana della *Seinshörigkeit* l'apologia filosofica della liquidazione dell'individuo da parte del sistema".

Non c'è dubbio che le riflessioni estetiche di Heidegger finiscano con l'accentuare il primato dell'essere proprio perché sono riflessioni di natura prettamente filosofica. Per cui Heidegger invisibilmente fa compagnia a Kant e a Hegel e subisce la stessa condanna di questi ultimi, i quali secondo Adorno, "furono gli ultimi due che, detto brutalmente, poterono scrivere di estetica in grande stile senza capire niente d'arte" (*ProtoIntroduzione*).

Invece per Adorno si deve soddisfare l'esigenza di una estetica materialistico-dialettica, un'estetica dai nuovi orientamenti per la quale (ennesima differenza rispetto a Heidegger) la verità è il risultato di un processo e non certo il mistico essere delle cose di cui parlava Heidegger

2. La critica alla teoria kantiana dell'arte

È in antitesi alla teoria psicanalitica dell'arte che Adorno presenta la teoria kantiana. La prima spiega l'arte come adempimento di desideri, la teoria di Kant invece sostiene che la fruizione estetica è basata sul piacere disinteressato.

Il piacere disinteressato risulta dal primo momento del giudizio di gusto (secondo la qualità). Il gusto è per Kant la facoltà di giudicare del bello, e l'analisi dei giudizi di gusto evidenzia ciò che è richiesto perché un oggetto venga considerato bello. Per questo la prima parte della critica del giudizio estetico è una Analitica. Kant spiega in una nota che si trova all'inizio dell'analitica del bello:

"I momenti, cui ha riguardo questa facoltà del giudizio nella sua riflessione, ho cercato di giudicarli sulla scorta delle funzioni logiche (perché nel giudizio di gusto è pur sempre contenuta qualche relazione con l'intelletto). Ho cominciato dal momento della qualità perché il giudizio estetico del bello ha riguardo ad esso in primo luogo".

La definizione kantiana del bello desunta dal primo momento è la seguente: "Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un piacere simile si dice bello".

Le altre definizioni kantiane del bello sono basate sulle funzioni logiche della quantità, della relazione e della modalità. È la quadripartizione dei giudizi del paragrafo 9 dell'Analitica della *Ragion pura*. Eccole nell'ordine:

Quantità: "È bello ciò che piace universalmente senza concetto", non sia cioè una conoscenza dell'oggetto mediante il suo concetto.

Relazione: "La bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione di uno scopo" (ad es., un fiore è ritenuto bello perché nella sua percezione si nota una certa finalità che, per quanto possiamo giudicarne, non si riferisce ad alcuno scopo).

Modalità: "Il bello è ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario".

Adorno evidenzia l'approccio soggettivistico di Kant, che sembra voler spiegare in parte attraverso l'influenza di Moses Mendelssohn. Questi aveva scritto un'opera dal titolo *Über das Erhabene und Naive in der schönen Wissenschaften* (1758), ben prima della *Critica del giudizio* che fu pubblicata nel 1790. Mendelssohn aveva enunciato una dottrina delle tre facoltà dell'animo, la facoltà di conoscere, la facoltà di desiderare (che ha per oggetto il bene) e la facoltà di approvare (sensazione di piacere o dispiacere connessa con la bellezza della natura e dell'arte).

Ma torniamo al primo momento del giudizio di gusto. Si direbbe che nel sostenere la sua tesi dell'*uninteressiertes Wohlgefallen* Kant abbia previsto critiche come quella futura di Adorno, poiché - con una strana contraddizione - in sede di Analitica del sublime verrà ad ammettere, limitatamente alla sola bellezza della natura, che a qualcuno "il prodotto naturale non gli piace soltanto per la sua forma, ma anche per la sua esistenza".

Per Adorno la teoria kantiana del piacere disinteressato è due volte assurda: 1) perché condiziona l'estetica al provar sempre piacere, il che è fuorviante; 2) perché ogni piacere, anche quello estetico, non può escludere il desiderio, ovvero l'interesse:

"Così l'estetica, con un discreto paradosso, diventa per Kant edonismo castrato, godimento senza godimento, parimenti ingiusta sia con l'esperienza estetica in cui il piacere ha una parte secondaria sia con l'interesse in carne e ossa... Il disinteresse sarebbe grossolanamente inadeguato agli scritti di Kafka".

Certo, distinguere una sensazione piacevole-interessata da una piacevole-disinteressata non è sempre facile. Nel paragrafo 3 dell'Analitica per ribadire questa distinzione Kant propone di denominare *Gefühl* la sensazione disinteressata all'esistenza dell'oggetto ed *Empfindung* la sensazione gnoseologica (della *Ragion pura*) per la quale è invece essenziale l'esistenza dell'oggetto; mentre invece il linguaggio comune usa *Empfindung* anche per il piacere estetico (*Gefühl der Lust*).

La seconda critica mossa da Adorno a Kant riguarda il suo concetto di obiettività. Per Adorno, Kant "aveva davanti agli occhi un'estetica mediata soggettivamente, però oggettiva", in quanto "il più forte sostegno dell'estetica soggettiva, il concetto di sentimento estetico, segue dall'obiettività e non viceversa".

Questi due passi chiamano in causa due questioni famose della *Critica del giudizio*: la prima è se il sentimento di piacere precede o no il giudizio di gusto (par. 9), questione che per Kant costituisce la "chiave" della critica del gusto, la *Schlüsselfrage*; la seconda chiama in causa la deduzione dei giudizi di gusto, cioè l'accertare che i giudizi di gusto sono legittimi, dal momento che pretendono di essere universali e necessari, anche se non dipendono da concetti dell'oggetto. Ad es., "tutti i tulipani sono belli" è un giudizio logico, invece il giudizio che trova bello un singolo tulipano è un giudizio di gusto: ha una validità puramente soggettiva, ma esige il consenso di tutti.

Questa teorizzazione oggettiva è, per Adorno, condannabile quanto una teoria estetica soggettiva, giacché: 1) universalità e necessità restano solo dei concetti, e il piacere che ne costituisce l'unità è esterno all'opera; 2) Kant ignora quale sia la differenza qualitativa tra arte e conoscenza discorsiva; 3) la formalizzazione per concetti universali, cui fa appello Kant, è contraria al fenomeno estetico come costitutivamente particolare.

In sostanza, c'è un parallelismo troppo forte in Kant tra il piano gnoseologico e quello estetico riguardo ai rispettivi meccanismi:

"L'estetica soggettiva e l'estetica oggettiva... sono esposte alla critica di un'estetica dialettica... Per l'opera d'arte [momento della produzione], e perciò per la teoria, soggetto e oggetto sono i momenti propri dell'opera... si presentano ogni volta in coppia".

Quindi non soltanto l'estetica deve avere un carattere dialettico, ma, come risulta qui evidente e come Adorno dichiara fin dall'esordio del suo libro, essa deve pure essere materialista, cioè non può prescindere dalla tematica della realizzazione, ovvero da quell'aspetto che anche Heidegger aveva presente quando parlava di *Geschaffensein* dell'opera.

3. Arte e verità

Per Adorno l'arte è vincolata alla verità del mondo che essa descrive criticamente. Per questo è caduca:

"Il contenuto materiale può pure, e questa è la cosa più importante, trascinare tutto nella sua caduta. L'arte e le opere d'arte sono caduche perché... non sono soltanto arte ma anche qualcosa di estraneo ad essa e contrapposto [la realtà oggettiva contro cui l'arte insorge]".

Qui Adorno ripropone la difficoltà sollevata già da Marx in *Per la critica dell'economia politica* su come mai l'arte di Omero sopravviva alla morte della verità del mondo da essa descritto: "Che ne è di Vulcano a petto di

Roberts and Co., di Giove di fronte al parafulmine, di Ermete di fronte al *Crédit mobilier*?... La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili” (*Scritti sull'arte*).

Adorno rifiuta l'idea che l'arte per sopravvivere debba evadere dalla verità e condanna quindi l'“arte fantastica” nel paragrafo *Storia filosofica del nuovo*. La vera arte è troppo oppressa dall'assurdo della verità per desiderare l'invenzione: “La nuova arte prende tanto sul serio l'empiria piegata sotto il proprio immane peso, che le passa la voglia di divertirsi con la finzione”.

In questo Adorno riprende l'*Origine dell'opera d'arte* di Heidegger, che sostiene che l'arte è esposizione del mondo nella misura in cui il mondo è assurdo: “Essere opera significa esporre un mondo... Il mondo è il costantemente inoggettivo...” (*Sentieri interrotti*).

Per Adorno la soluzione della contraddizione fra il bisogno dell'arte di legarsi alla verità del mondo e il suo desiderio di sopravvivere al suo mondo esterno sta nell'ambiguità del “nuovo” artistico:

“Il vecchio Victor Hugo ha fatto centro quando ha detto di Rimbaud ch'egli ha dato alla poesia un 'frisson nouveau'. Il brivido reagisce alla chiusura criptica che è funzione di quel momento di indeterminatezza ... Solo nel nuovo la mimesi [della verità oggettiva] si accoppia, senza ricadute, alla razionalità [che vuol modificare quella verità]”.

Quest'idea dell'ambiguità tipica dell'arte d'avanguardia (del “nuovo”) di fronte alla realtà potrebbe portare Adorno ad accettare l'arte fantastica, o di evasione, la quale viene definita da Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*) proprio come arte dell'ambiguità: “L'ambigüité... réalité ou rêve? Vérité ou illusion?... Le fantastique occupe le temps de cette incertitude” (*Introduction*).

Ma per Adorno se l'arte rifiuta di rispecchiare la verità del mondo ad essa presente non è per evadere da esso, ma per precorrere un suo mutamento (questo è il maggior marxismo di Adorno): “... l'arte moderna non può dire ciò che non c'è ancora stato e tuttavia, contro l'onta del sempre uguale, deve volerlo”.

Questa è la vera *epoché* critica del mondo, non quella di Husserl, che vuol “mettere tra parentesi” l'inessenziale per limitarsi a descrivere (anziché a criticare) l'essenziale: “Con l'*epoché* sul mondo empirico la nuova arte cessa di essere fantastica”.

Invece per Husserl l'*epoché* metteva tra parentesi il superfluo solo per meglio registrare ciò che è. Così appunto lo critica Adorno in *Sulla metacritica della gnoseologia*: “Il mondo tra virgolette è una tautologia del mondo esistente: l'*epoché* fenomenologica è fittizia”

Nel paragrafo *Carattere di enigma. Contenuto di verità* Adorno riprende il problema del contenuto di verità delle opere d'arte. Qui è interessante la sua implicita contrapposizione da un lato a Lukács, dall'altro ai Nuovi Critici.

Con Lukács (del quale fu, del resto, aspro avversario) Adorno ha qui in comune la convinzione che l'arte rispecchi la verità del mondo maggiormente che non la scienza; anche se trae questa convinzione da motivi diversi da quelli di Lukács. Per Adorno, cioè, il fatto che le opere d'arte abbiano bisogno - a differenza dei trattati scientifici - di un'interpretazione, testimonia che hanno un contenuto profondo di verità, anche se sono insufficienti a esprimerlo:

“... il bisogno che le opere hanno di un'interpretazione, testimonia che hanno un contenuto profondo di verità, è il marchio della loro costitutiva insufficienza... Le opere d'arte hanno il contenuto di verità e non lo hanno. La scienza positiva e la filosofia da essa dedotta non arrivano fino a tale contenuto” (*Sul salvataggio dell'apparenza*).

Per Lukács invece il maggior contenuto di verità della poesia rispetto alla scienza è dato dal fatto che essa non è un mero “pensare per immagini” quel che la scienza pensa per concetti, ma raccoglie la realtà in tipi o caratteri significativi per l'uomo:

“Per lo più si scambia semplicemente il rispecchiamento scientifico della realtà mediante le categorie col loro in sé oggettivo [i “tipi”], oppure (come accade altrettanto spesso) ci si accontenta di attribuire alla sfera estetica un'astratta alterità rispetto al mondo concettuale della scienza ... il pensare per immagini... In questo l'arte è più vicina alla vita che

alla scienza, poiché anche la prassi quotidiana impone agli uomini, nelle loro relazioni reciproche, la necessità di una continua tipizzazione” (*Estetica*)

La differenza maggiore fra Adorno e Lukács è che per Lukács l'arte riesce a riprodurre la verità della vita (“tipizzandola”) quando se lo propone; invece per Adorno le intenzioni volute dall'artista ottengono in genere un allontanamento dalla verità, in quanto sono ricalcate solitamente sugli stereotipi correnti, mentre la verità trapela nelle opere d'arte indipendentemente dalle intenzioni dell'artista:

“La differenza fra verità e intenzione nelle opere d'arte diviene commensurabile alla coscienza critica, laddove l'intenzione, per parte sua, riguarda il falso, cioè per lo più quelle verità eterne nelle quali il mito semplicemente ripete se stesso” (*Sul contenuto di verità delle opere d'arte*).

È notevole che la principale corrente americana di estetica scientifica, quella del *New Criticism* abbia proprio sostenuto questa necessità di prescindere dalle intenzioni soggettive dell'autore. Il principale dei “Nuovi critici”, William Empson, conduce l'analisi dei suoi sette tipi di ambiguità disinteressandosi totalmente delle intenzioni dell'autore.

Invece il neopositivismo estetico dell'Inghilterra contemporanea (Richard Wollheim) polemizza contro questa posizione (Cfr. Wollheim in *Colloqui di filosofia inglese contemporanea*):

“L'errore che attribuisco ai Nuovi Critici è il seguente: quando affermano che dobbiamo ignorare le tensioni interiori, che bisogna guardare esclusivamente all'opera in se stessa, essi identificano... la tensione artistica con qualcosa di assolutamente intimo... Ma... se ci chiediamo quale sia l'intenzione sottesa ad una data opera d'arte, un momento fondamentale di questa indagine ... consiste nel porsi il quesito 'Che cosa è realmente quest'opera?'”.

Per Wollheim cioè occorre distinguere fra intenzioni soggettive irrilevanti o, invece, rivelatrici del contenuto di verità di un'opera. Ad esempio, osserva, nell'*Otello* di Shakespeare stabilire se Shakespeare intendesse che Jago fosse omosessuale e agisse per gelosia di Otello è questione pertinente al contenuto di verità, mentre non lo sono le questioni relative, ad es., alla carriera militare di Jago (op. cit.).

Sostanzialmente anche Adorno accetta l'osservazione di Wollheim, ma non come confutazione dei Nuovi Critici, ma piuttosto come loro integrazione. Cioè per Adorno le intenzioni dell'artista danno contenuto di verità soltanto allorché non sono conformi agli stereotipi, ma consistono proprio nella loro negazione. Questo fa sì che la sua opera non sia “fantastica”, in quanto descrive un “surreale” non come evasione dal mondo a lui contemporaneo, ma come sua negazione polemica: “Già la forza di Kafka consiste in un sentimento negativo della realtà: ciò che l'intelletto insipiente ritiene sia in lui fantastico è “comment c'est”” (*Storia filosofica del nuovo*).

In questo senso Adorno contrappone Kafka a un autore suo contemporaneo a cui Kafka viene sempre accomunato, Gustav Meyrink (1868-1932), viennese e pure ebreo, autore di un romanzo di strepitoso successo (se ne fece anche il film), *Der Golem*. Il Golem è un uomo artificiale, che incarna la mostruosità alla maniera dello scarafaggio de *La metamorfosi* di Kafka. Tuttavia manca in Meyrink la rivolta contro l'oggettività del mondo: per questo la sua opera, a differenza di Kafka, è “fantastica” e priva di verità: “Solo gli storici della letteratura hanno potuto collocare sotto la stessa categoria Kafka e Meyrink” (ibid.).

4. La “costruzione” artistica

I paragrafi che cominciano con *L'esperimento* (I), dedicati all'avanguardia artistica novecentesca, sono incentrati sul concetto di costruzione artistica, che compare a metà del secondo capoverso di tale paragrafo:

“Il concetto di costruzione, che è fra gli elementi basilari dell'arte moderna, ha sempre implicato il primato dei procedimenti costruttivi sull'immaginazione soggettiva”.

Dal problema della costruzione deriva quello delle “scuole” artistiche (vedi il paragrafo *Gli ismi come scuole secolarizzate*), ovvero degli -ismi, che derivano dall'intento di “costruire” per il fatto dell'arbitrarietà dei procedimenti artistici, la quale tuttavia non dev'essere capricciosa né negli intenti programmatici di ogni scuola, né nella scelta dell'una o dell'altra scuola da parte dell'artista:

“... l'uso linguistico dell'ismo costituisce una leggera contraddizione in quanto... sembra cacciare dall'arte il momento della non arbitrarietà...; ... correnti denigrate come ismi, quali l'espressionismo e il surrealismo, ...presero a programma della loro volontà proprio la produzione non arbitraria” (*Difesa degli ismi*).

Le due correnti citate da Adorno non sono scelte a caso: l'espressionismo (ca. 1910-1920) rappresenta un semi-costruttivismo, in quanto da un lato, contro l'impressionismo, non vuol descrivere ma costruire, dall'altro però non è ancora costruzione pura giacché si propone di esprimere il mondo interiore; invece il surrealismo (anni Venti) vuole esclusivamente sovracostruire una nuova realtà su quella esistente. Anche se non appartenente al surrealismo francese, Joyce è preso da Adorno come prototipo del costruttivismo come proposito di “sostituire alle opere d'arte il processo della loro produzione” (*Fattibilità e caso*). Difatti l'*Ulisse* si genera dal costruire sulla trama dell'*Odissea* una nuova trama di un cittadino della Dublino novecentesca.

Adorno pone il costruttivismo al centro dell'arte moderna per due ragioni fondamentali. La prima è di carattere biografico, in quanto le due esperienze concrete di attività artistica di Adorno furono entrambe costruttivistiche: in musica la dodecafonìa; in letteratura la collaborazione con Thomas Mann alla concezione del cosiddetto “quadrato romanzesco” del *Doktor Faustus*, durante la loro permanenza in America (1933-1940)

Mito di Faust:
 inversione dei valori

Tecnica di Schönberg:
 inversione per cui la dissonanza è bellezza

Pazzia di Nietzsche
 per rivolta sociale e
 “malattia impura”

Pazzia di Leverkühn
 sia per rivolta sociale (la sifilide contratta per scommessa)
 sia per il patto artistico col diavolo

La seconda ragione è di carattere teorico: la costruzione inserisce la creazione artistica nel concetto marxista della produzione sociale: “In macroscopico contrasto con l'arte tradizionale, quella nuova mostra da sé all'esterno il momento... del fare, del produrre” (*Fattibilità e caso*).

Si tratta di una delle problematiche più classiche, risalente essenzialmente a Platone. Costruire artisticamente significa, per Platone, scegliere arbitrariamente un modello, però attenersi ad esso escludendo l'arbitrarietà del divenire:

“L'oggetto al quale l'artigiano dà forma e realtà guardando a ciò che rimane sempre uguale a se stesso [il modello artigianale, lo *skēuastón*], servendosi di siffatto modello, necessariamente risulta buono; non buono, invece, è l'oggetto il cui artigiano si sia attenuto a ciò che è in divenire” (*Timeo*, 28 a)

Più rigorosamente, Aristotele nella *Metafisica* (II, 999 b) distingue le costruzioni scientifiche, basate su leggi universali, gli *eídō*, che non sono prodotte da nessun uomo, dalle costruzioni artistiche e artigianali, i cui modelli sono creati dall'uomo:

“L' *eídōs* non è prodotto da nessuno, perché quel che si genera è solo il particolare. Per cui si potrebbe pensare che esistessero modelli a priori anche di cose periture. Però è certo che di alcune cose essi si possono senz'altro escludere, come ad esempio della casa e dell'utensile”.

In tal modo Platone e Aristotele impostano già quella che nell'Ottocento diventa la contrapposizione fra creazionismo e costruttivismo. Il creazionismo è la teoria soggettivistica secondo cui nella creazione artistica quel che guida il procedimento è una normatività interiore al procedimento stesso; il costruttivismo è invece la teoria oggettivistica secondo cui l'artista sceglie preventivamente un progetto, o modello, di costruzione. Mentre il creazionismo moderno ha origini europee (idealistiche tedesche), il costruttivismo ha origini americane.

Il maggior esponente ottocentesco del creativismo è Wilhelm von Humboldt, che nei suoi *Propylöen* scrisse che l'arte è “la capacità produttiva di creare immagini creando contemporaneamente una loro 'regolarità oggettiva' (*gegenständliche Gesetzmässigkeit*)”.

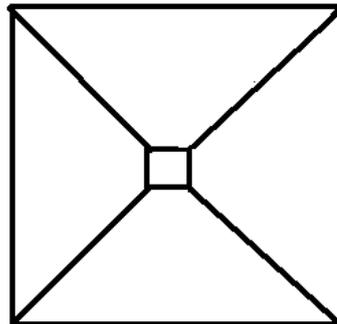
In America invece Edgar Poe sostiene, nel suo *The poetic principle* (1849), la teoria della *lyrical alchemy*, l'“alchimia lirica”, secondo cui il poeta deve creare dei modelli strutturali di creazione, che sono simili alle equazioni matematiche: “... various systems of equalization ... nearly such mathematical relations” (“vari sistemi di equazioni... simili alle relazioni matematiche”) e su di essi, con abilità di tipo alchimistico-compositorio, costruire il complesso dell'opera d'arte.

Tanto quanto il creazionismo è soggettivizzante, altrettanto il costruttivismo vuole de-soggettivizzare la creazione. Se ne veda una formulazione estrema in una lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 1871: “Car 'je' est un autre... j'assiste à l'écllosion de ma pensée; je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet...”.

Gli anni Venti, che furono l'esplosione del costruttivismo, videro una lotta feroce fra i costruttivisti e la critica tradizionale. Basti vedere i *Principles of Literary Criticism* di I.A. Richards, del 1924, (trad. it), dove parla della “sostituzione di una formula intellettuale [l'-ismo] in luogo di una poesia o di un'opera d'arte”.

La difesa degli ismi si lega in Adorno a una sua vicinanza alla *Faktizität* (o “predominio dei fatti”) del Wittgenstein degli anni Trenta. Di qui il titolo del paragrafo *Fattibilità e caso* e, nel paragrafo precedente, l'asserzione che “gli ismi sono tendenzialmente scuole che sostituiscono l'autorità tradizionale e istituzionale con l'autorità dei fatti”.

Nel senso di Wittgenstein però i fatti sono sempre fatti percettivi: quindi l'artista “-ista” è un artista che costruisce insegnando a vedere in un modo anziché in un altro. Di qui il celebre diagramma di Wittgenstein (discusso da Virgil Aldrich)



interpretabile in cinque diverse strutture costruttive:

- 1) quadrato sospeso in un'intelaiatura,
- 2) paralume visto dal di sopra,
- 3) paralume visto dal sotto,
- 4) interno di un tunnel,
- 5) veduta aerea di una piramide tronca

5. La teoria del brutto estetico

A) Nell'impianto della trattazione adorniana del brutto si rileva anzitutto la contrapposizione più classica fra due concezioni opposte del brutto: 1) il brutto come comico e 2) il brutto come tragico.

1) al comico Adorno allude chiaramente quando identifica il brutto (*bässlich*) col rozzo (*grob*). Sulla concezione del brutto come rozzo si è sempre fondato lo sfruttamento del brutto come ingrediente fondamentale del comico:

Aristotele nella *Poetica* considera il brutto-rozzo (*phaulon*) come argomento della commedia precisando però che esso non deve comprendere qualsiasi deformità (*u kata pasan kakán*), ma solo quella che non sia né disgustosa (*miarón*) né dolorosa o dannosa (*an \square dynon kai u phthartikón*).

Cicerone si riaggancia ad Aristotele, distinguendo tra la *turpitude*, una bruttezza non recuperabile esteticamente, e la *deformitas*, sfruttabile invece per suscitare il riso (*De oratore*). A sua volta la *deformitas* comprende la *deformitas* propriamente detta, cioè la bruttezza fisica, i *vitia* ovvero difetti di funzionamento (balbuzie, sordità, ecc.) e i *vitia corporis* (malformazioni fisiche).

La distinzione viene ripresa nel secondo Settecento da un libro inglese di gran successo del 1734, *Deformity* di William Hay (1695-1755), subito tradotto in tedesco nel 1759 col titolo di *Die Hässlichkeit*. Alla *turpitude* corrisponde in inglese la *ugliness*, non recuperabile esteticamente; alla *deformitas* la *deformity* a cui dedica appunto il suo libro Hay. La positività della deformità proviene da due fatti: anzitutto è una difesa della salute della persona, in quanto la dissuade dal rovinarsi rendendosi brutto e quindi ridicolo; inoltre (e questo è il motivo più propriamente estetico) essa suscita il sentimento della compassione, per cui si prova una certa tenerezza per il brutto e se ne sorride anziché disprezzarlo. (In questo Hay non è aristotelico perché Aristotele riteneva che dalla compassione derivasse il tragico e non il comico).

2) Adorno indica anche l'aspetto opposto per cui il brutto è dissonanza da cui consegue una tensione tragica:

“la concezione armonicistica del brutto è andata in protesta nell'arte moderna... gli orrori anatomici di Rimbaud e di Benn... non hanno più niente in comune con la rozzezza contadina dei quadri olandesi del XVII secolo” (*Il brutto come dissonanza*)

Questa concezione del brutto come tragico fu sviluppata particolarmente da Lukács nel suo periodo premarxista nella sua cosiddetta Filosofia dell'arte di Heidelberg (lezioni del 1916-18): la tragedia è l'arte della dissonanza, e “la dissonanza è la sintesi della realtà dal punto di vista dell'affermarne la contraddizione”.

B) Adorno cita l'*Estetica del brutto* di Rosenkranz, secondo cui il brutto costituisce “un momento” dell'arte.

Più esattamente la teoria di Rosenkranz, nella sua opera del 1853, distingue una “contraddizione distruttiva” (*destruktiver Widerspruch*), sterile, da una “contraddizione produttiva” (*produktiver Widerspruch*), che è invece il brutto artistico come momento della bellezza. Cioè, il bello consiste nella simmetria; ma la simmetria è l'equilibrio fra l'ordine e il disordine: quindi il disordine formale è indispensabile per la bellezza.

C) Alla concezione di Rosenkranz si avvicina quella del brutto estetico come contraddizione fra il brutto e le parti: Adorno vi allude a proposito del “primato del particolare”. Questa concezione fu elaborata soprattutto da Johann Georg Sulzer, da cui Rosenkranz dipende molto, un leibniziano che nel 1752 pubblicò una *Ricerca sull'origine delle sensazioni gradevoli e sgradevoli*. A differenza di Rosenkranz, Sulzer riteneva però che il brutto non potesse dare sensazioni gradevoli. Secondo Sulzer il brutto consiste “in una contraddizione delle parti che costituiscono una totalità. In ciò non soltanto vanno perduti il collegamento e la concordanza che congiungono le parti a formare la bellezza di una totalità regolare, ma accade anche che l'azione di una parte distrugge quella di un'altra”.

D) A questa teoria di Sulzer può collegarsi la concezione tradizionale del brutto estetico come violazione della forma, di cui pure parla Adorno: “secondo l'estetica tradizionale quell'elemento [il brutto] è in conflitto con la legge della forma che domina l'opera”. Uno studio sull'estetica del brutto di Holger Funk ricorda che nel tedesco antiquato per dire brutto anziché *hässlich* (odioso) si diceva *ungestalt* (privo di forma). Questa posizione si trova anche in Rosenkranz, per il quale il brutto non è un'idea estetica, ma piuttosto un'assenza d'idea estetica, una “*ästhetische Unidee*”.

E) A quest'idea del brutto come assenza di forma è collegata la concezione del brutto come antitetica all'arte, che fu espressa dal concetto kantiano di “sublime”: “... quell'antiteticamente altro senza cui l'arte, per il proprio stesso concetto, non esisterebbe affatto”.

Prima che in Kant, il brutto come sublime fu teorizzato da Edmund Burke nella sua *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee di bello e di sublime*: “forse il maggior servizio che il sublime ha reso alla speculazione filosofica fu l'aver focalizzato tanta attenzione sull'importanza nell'arte del non-bello (*unbeautiful*) e del “normalmente sgradevole” (*normally painful*). Di qui deriva la teoria kantiana.

F) Adorno abbozza anche una topologia alquanto diffusa del brutto artistico nelle sue tre componenti del demoniaco, dello spettrale e del grottesco: “la bruttezza arcaica, le maschere liturgiche piene di minacce cannibalesche... erano imitazioni del terrore che spargevano intorno a sé quale espiazione”.

Questa topologia del brutto artistico fu già elaborata nell'Ottocento da un compagno di Rosenkranz della stessa scuola hegeliana, August Wilhelm Bohtz nel suo libro *Sul comico e la commedia* del 1844. Bohtz distingue un brutto artistico come demoniaco (*das Dämonische*), che consiste in uno “spirito invertito” (si inverte ogni procedimento normale); uno come spettrale (*das Gespensterhafte*), che consiste in una “immagine sconvolta” surrealisticamente; e un altro ancora come grottesco (*die Caricatur*), che consiste in una “bellezza capovolta”.

6. La tecnologia artistica

Il paragrafo sulla *Tecnologia* prende le mosse da una celebre polemica della Vienna degli anni Dieci:

“L'opera d'arte puramente costruita, strettamente oggettiva, che dal tempo di Adolf Loos è nemica giurata di tutto ciò che sa di arte applicata, trapassa, in virtù della mimesi delle forme funzionali, in arte applicata”.

Si tratta del celebre motto “ornamento è delitto” (*Ornament ist Verbrechen*) lanciato dall'architetto austriaco Adolf Loos nel suo saggio polemico *Trotzdem* (“Ciononostante”) del 1908. Loos voleva un'arte pura (“non applicata” dice Adorno) e quindi priva di ogni frivolezza, e individuava tale purezza nell'affidarsi esclusivamente alla qualità dei materiali (marmi, legno, intonaco), ma così finiva con l'esaltare la funzionalità delle forme, che è un'altra maniera di “applicazione” dell'arte. Questa è appunto la contraddizione denunciata da Adorno. (Vedi, come esempio, la Casa Müller di Loos).

Per questo, all'inizio del paragrafo *Tecnologia* Adorno dice: “l'arte oggettiva è un ossimoro”. Arte vorrebbe dire creazione, cioè primato del soggetto, mentre l'oggettività prescrive il primato dell'oggetto, cioè della funzione. È la contraddizione di Loos:

creare senza ornamenti,	□ □	badare alla funzionalità
per ottenere la creazione pura		che esclude la creazione

Questa contraddizione, vecchia come la storia dell'arte, solo a fine Settecento – nota Adorno – ha assunto l'espressione di tecnica artistica, con le tensioni implicite in tale concetto. Ma la contraddizione è intrinseca da sempre al fatto artistico: “la disartizzazione è immanente all'arte, a quella sicura del fatto suo [l'arte classica] non meno che a quella che si sventa, secondo la tendenza tecnologica dell'arte”.

Adorno eredita da Heidegger la polemica contro l'“arte tecnologica”, che furoreggiava negli anni Cinquanta e Sessanta. Del 1953 è un noto “Congrès international d'esthétique industrielle” organizzato a Parigi dall'Institut d'Esthétique industrielle, del 1951 è la creazione della tecnologica Hochschule für Gestaltung di Ulm, diretta da Max Bill e da Max Bense (soppressa poi nel 1968); a New York sorge negli anni Cinquanta la “Society of Industrial Designers”; nel 1956 si effettuano a San Paolo in Brasile e a Buenos Aires “Esposizioni tecniche” di arte industriale. Il motto di quest'ultima “Society” è: *form follows functions*, “la forma segue le funzioni”.

Max Bill, autore nel 1949 di un noto scritto *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit* (“La concezione matematica nell'arte del nostro tempo”), sostiene che l'industrial designer non deve mirare “a esprimere se stesso, bensì a produrre oggetti armonici a servizio dell'uomo”, e propone quindi l'ideale di una neutrale Gestalt (“forma neutra”).

Nel Congresso di Parigi si propone di distinguere l'*artistique*, che è proprio della nuova arte tecnologica, dall'*esthétique*, tipico della vecchia arte estetizzante. Caratteristiche dell'*artistique* tecnologico sono: “nouveau-té, étrangeté, surprise, choc, inconnu”, mentre l'*esthétique* badava all'armonia e all'espressione dei sentimenti.

Quello che Adorno (sulle orme di Heidegger) non tollera è che si ritenga che l'arte, così tecnologizzata, non faccia più scandalo; per lui infatti un'arte che non fa scandalo non è più arte. Egli esprime questa tensione nel gioco dialettico *Zauber – Entzauberung* (“incanto” - “disincanto”):

“...il suo incanto [dell'arte classica], rudimento della fase magica, risulta contraddetto... dal disincanto del mondo... Nel mondo disincantato il fatto arte è... uno scandalo, riflesso dell'incanto che il mondo non tollera”.

Cioè per Adorno l'arte espressiva (pre-tecnologica) era in contrasto apparente col mondo, in quanto “incanto”, *Zauber*, evasione: contrasto apparente perché il mondo ne aveva rispetto; oggi che il mondo moderno ridicolizza sia l'incanto che l'evasione, l'arte tecnologica può sopravvivere solo se attua una sua particolare nuova forma di *Zauber* rispetto al mondo disincantato. Condizione è quindi che l'arte industriale non sia intesa come routine. È un'idea presente anche in certi ambienti dell'arte industriale, come nell'Esposizione di Buenos Aires (1956), dove circolava il motto: “la rutina y la improvisación son dos enemigos mortales del arte”.

Invece, nel periodo di Ulm, sia Max Bill che Max Bense tendevano a un'integrazione dell'arte industriale con l'industria. Si veda la citazione di Bill riportata dall'*Estetica* di Bense:

“Quanto sia stretto il nesso involontario tra l'opera d'arte e il prodotto industriale appare chiaro dal confronto di sculture e automobili dello stesso periodo”.

Per questo Bill indicava come canone dell'estetica industriale quello della “bellezza funzionale”.

Per Adorno è invece solo grazie al capovolgimento della sua funzionalità che la tecnica può riuscire oggi a sorreggere anziché distruggere l'arte. Occorre cioè che la tecnologia esprima proprio il contrario della produttività, esprima invece lo scacco della creatività soggettiva che, rinunciando al primato del soggetto, lascia parlare l'automatismo degli oggetti: “La tecnica riesce a diventare controparte dell'arte nella misura in cui l'arte rappresenta... ciò che non si può fare e che è represso”.

Intesa così anche la “reificazione” (*Verdinglichung*), per cui l'artista s'identifica con le sue tecniche, può sostituire in luogo dell'arte come sfogo di sentimenti l'arte come linguaggio delle cose:

“... porta l'opera a parlare invece di fare dell'opera lo sfogo... dell'elemento psicologico o umano. Ciò che si chiama reificazione va, quando viene ridicolizzato, alla ricerca del linguaggio delle cose”.

Allora la contrapposizione non resta più fra arte tecnologica e arte pre-tecnologica, bensì diventa fra arte produttiva (sia pretecnologica che tecnologica) ed arte espressiva (che nel periodo pretecnologico è espressiva del soggetto, in quello tecnologico espressiva delle cose).

Si ripete qui una classica contrapposizione, che risale al pensiero di Aristotele, il quale nei *Magna Moralia* (I, 34, 1197 a) distingue fra le *téchnai poi tikaí* (“arti creative”) e le *diathéseis* (“disposizioni psicologiche”):

“Delle arti creative (*téchnai poi tikaí*) vi è un altro fine oltre a quello di crearle; ad esempio, oltre l'architettura, poiché questa è l'arte del fare una casa, vi è una casa come suo fine oltre al fatto in sé di crearla... Invece delle disposizioni psicologiche (*diathéseis*) non v'è altro fine all'infuori del loro esplicarsi, ad esempio del suonare la cetra non v'è alcun altro fine”.

La stessa contrapposizione fra arte produttiva e arte espressiva si ritrova nel *De Officiis* di Cicerone che, da un lato, afferma che la bellezza dovrebbe essere autonomamente espressiva: “Quod per se nobis placet”; dall'altro ritiene che le esigenze della funzionalità (*necessitas*) dovrebbero essere il solo criterio dell'arte: “artis sola domina necessitas”.

Per Adorno il paradosso dell'arte tecnologica è che essa è valida nella misura in cui rifiuta il funzionalismo (la *necessitas* ciceroniana, la “bellezza funzionale” di Max Bill) da cui è nata per affermarsi come arte disumana in un mondo “disincantato”, e quindi falsamente umano, e con ciò far valere contro di esso una voce autentica. Nel saggio su Walter Benjamin di *Prismen* Adorno riporta al proposito un monito di Benjamin: *Unmenschlichkeit gegen Trug des Allmenschlichen*, “disumanità contro l'inganno dell'umanità di massa”.

In questo Adorno non è estraneo a un certo influsso dell'estetica neopsicanalitica, che occupò una certa porzione del numero speciale della “Revue d'Esthétique” del 1951 dedicato all'estetica industriale. Il suo principale teorico E. Fraenkel, nello studio *Psychoanalyse et art industrielle*, vi sostenne la tesi che l'arte tecnologica, col suo imperialismo del mirare a un pubblico di massa, esprime un'inconscia “aggressività” che caratterizzerebbe la situazione dell'artista d'oggi.

7. L'arte come spiritualità

I cinque paragrafi che iniziano con *L'arte come fatto spirituale* e che si concludono con *Spiritualizzazione e caos* affrontano il concetto di “spirito delle opere d'arte” (*Geist der Kunstwerke*) e quelli affini, o da esso implicati, di spiritualizzazione (*Vergeistigung*), di immanenza (*Immanenz*), ecc.

Già la frase d'esordio del primo paragrafo può suscitare un certo stupore. Essa dice: “Ciò per cui le opere d'arte, nel divenire manifestazione, sono più di quel che sono, è il loro spirito”.

Non desta certo alcuna sorpresa il concetto di *mehr*, affrontato da Adorno in tutte le sue principali specificazioni: *mehr* gestaltico, semantico, *mehr* come trascendenza. È invece sorprendente l'introduzione di una connotazione come quella di "spirito" perché sembra contrastare con l'andatura generale delle precedenti argomentazioni. V'è contrasto, ad es., sia con il proposito originario della costruzione di un'estetica materialistico-dialettica, sia con il più vicino paragrafo in cui Adorno attaccava la teoria hegeliana del bello di natura inteso come bello insufficiente o povero. La "metacritica" di Adorno infatti prendeva di mira proprio il concetto di spirito soggettivo su cui Hegel fondava le sue riflessioni: "L'idealismo oggettivo di Hegel diventa nell'estetica una crassa, quasi irriflessa presa di posizione a favore dello spirito soggettivo".

Del resto, questo atteggiamento antihegeliano di Adorno trova piena conferma nel paragrafo *Sull'estetica dello spirito di Hegel* e con esso anche la critica specifica al concetto hegeliano di spirito. È infatti soprattutto in antitesi all'idealismo hegeliano che Adorno introduce una nozione apparentemente tanto invecchiata; ma anche del mondo dell'arte Adorno ha voluto scegliere un bersaglio: Kandinski, uno dei nomi più prestigiosi dell'arte moderna:

"Il concetto estetico di spirito è duramente compromesso non solo a causa dell'idealismo ma anche a causa di scritti risalenti agli inizi dell'arte moderna radicale, come quella di Kandinski".

Nella *Teoria estetica* Adorno dedica a Kandinski, di cui comunque riporta la frase ben nota: "*Dul sollst an den Geist glauben*", soltanto poche righe. Invece in un precedente saggio del 1967, *L'arte e le arti*, Adorno gli dedica un paio di pagine ironizzando non poco sul suo libro *Della spiritualità dell'arte*:

"Il nobile manifesto di Kandinski non indietreggia di fronte alle prove apocriefe giù giù fino a Rudolf Steiner e all'imbrogliona Blavatskij. Per giustificare la sua idea della spiritualità dell'arte, tutto ciò che a quel tempo si richiamava allo spirito e si opponeva al positivismo gli è ben accetto, persino gli spiriti" (*Parva Aesthetica*).

L'accusa di Adorno a Kandinski (ma anche a Hegel) è di avere isolato astrattamente lo spirito; di averlo contrapposto

"...come alcunché di separato – Hegel avrebbe detto: di astratto – ai materiali e ai procedimenti delle opere... Maggiore è la coerenza e l'intransigenza con cui perseguono la loro spiritualizzazione [le opere d'arte che svalutano l'attrattiva sensuale] e più si allontanano da ciò che deve essere spiritualizzato. Il loro spirito vi fluttua per così dire sopra e tra esso e i suoi veicoli si aprono spazi vuoti. Il primato della connessione, che il principio di costruzione realizza nel materiale, con il suo dominio da parte dello spirito, si capovolge nella perdita dello spirito, nella perdita del senso immanente" (ibid.).

Più ampio, comunque, è lo spazio dedicato a Hegel, lo spirito del quale è definito: "*die bei ihm allherrschende Kategorie*", "la categoria in lui onnidominante".

Per Adorno "il momento spirituale dell'arte non è ciò che per l'estetica idealistica si chiama spirito". Quello che non va nella concezione hegeliana è il suo considerare lo spirito come qualcosa di presupposto, una "sostanza 'sic et simpliciter' ". Lo spirito di cui parla Hegel è deducibile dal suo sistema filosofico, in ogni opera d'arte esso è univoco, manca di specificità, particolarità. "Paradossalmente - osserva Adorno – la metafisica dello spirito di Hegel ha per effetto qualcosa come la reificazione dello spirito (*Verdinglichung des Geistes*)".

Effettivamente, nelle prime pagine della sua *Estetica* Hegel, dovendo affrontare il concetto del bello artistico, a un dato momento ha delle espressioni tanto accalorate sullo spirito che non si può dar torto ad Adorno quando parla di una *Verdinglichung des Geistes*. Il brano di Hegel è il seguente:

"l'opera d'arte è tale solo in quanto, originata dallo spirito, appartiene al campo dello spirito, ha ricevuto il battesimo di spirituale e manifesta solo ciò che è formato secondo la risonanza dello spirito... tutto quel che è spirituale è superiore ad ogni prodotto naturale" (I).

Ma allora cosa intende Adorno con questo concetto per lui tanto fondamentale di spirito delle opere d'arte? Nei primi paragrafi oscilla tra alcune connotazioni negative (cioè che cosa lo spirito non è, con che cosa non va confuso o identificato) e connotazioni positive (processo, funzione, ecc.) che però non sembrano fornire un contenuto davvero sostanziale. Questo sembra provenire piuttosto dal paragrafo *Vergeistigung und Chaotisches*, il quale assieme a una fisionomia più concreta del concetto di *Geist*, segna anche un ritorno a un'atmosfera più propriamente adorniana.

8. Mimesi, *fun*, gioco

La triade mimetico-colwnesco-ludico, che viene fondata nel paragrafo *Il mimetico e lo sciocco* (del capitolo *Carattere di enigma, ecc.*) è uno dei nodi essenziali dell'estetica di Adorno. Egli considera tale triade come una conseguenza della dialettica fra ipotattico, paratattico e sensuale che, come vedremo, caratterizza il "senso" dell'arte: se un'opera d'arte vuol essere davvero coerente, essendo il mondo invece incoerente, essa non può non apparire stolta secondo il metro della ragione comune:

"... quanto più la compagine dell'arte, essendo coerente, somiglia ad una compagine logica... tanto più diventa sciocca secondo il metro della ragione vigente nella realtà" (*Il mimetico ecc.*)

Ma la stoltezza colta, quale è quella dell'arte, diventa il *fun*, termine inglese intraducibile, perché riunisce in sé il concetto di gioco e quello di buffonaggine: difatti il *funny-man* vuol dire clown, anche alla maniera dei clowns shakespeariani, ma *funs* sono pure i giochi infantili:

"tenuta a sublimare il momento d'insulsaggine, l'arte presuppone il privilegio dell'istruzione... perciò la coglie la punizione del 'fun'" (*Il mimetico ecc.*).

Perché si tratti di una "punizione" Adorno lo spiega subito dopo: Mozart, prendendo musicalmente sul serio gli episodi futili del *Flauto magico* e Weber quelli del *Franco cacciatore*, riescono a essere più significativi che non Wagner che mette in musica il tragico mito dell'*Anello del Nibelungo*; però con ciò Mozart e Weber sono condannati a musicare dei *funs*:

"Argomenti stolti come quello del Flauto magico e del Franco cacciatore hanno più contenuto di verità, attraverso il medium della musica e grazie ad esso, che non l'Anello, che con seriosa coscienza punta al tutto" (*Il mimetico ecc.*).

Così, *Die Zauberflöte* di Mozart ha per argomento l'infantilistico racconto di Tamino, innamorato di Pamina, il quale, per potersi congiungere con l'amata deve prima superare difficili imprese di virtù, sconfiggendo la Regina della Notte: ma proprio per questo infantilismo della fiaba Mozart riesce a congiungere i corali della liturgia protestante, seri e drammatici, con la freschezza delle ariette popolari. Celebre è il terzetto delle tre fanciulle malefiche della Notte che si contrappunta a quello dei tre fanciulli messaggeri della luce intrecciando il tema del solenne canto protestante *Ach Gott, von Himmel sieh herein* ("Oh Dio, dal cielo guarda quaggiù") con ariette del folclore tedesco. Altrettanto il *Freischütz* di Weber trae l'argomento dal racconto di una delle avventure campagnole che venivano messe in scena buffonescamente in Francia dall'opéra-comique: un giovane cacciatore, per vincere una gara di tiro dal cui esito dipende la sua unione con la fanciulla Agata, si serve di proiettili stregati fusi nella foresta a mezzanotte da un emissario del demonio. Ma questo banale racconto diviene il pretesto per contrapporre alla musica armonico-tradizionale, che descrive l'ambiente campagnolo, delle irruzioni di musica romantica dissonante, che esprime l'atmosfera fantastica e magica.

Ancor più interessante è la contrapposizione ai due *funs* riusciti di Mozart e di Weber di quello che per Adorno è il fallimento di Wagner nel tentar di dare un significato universale al libretto, molto serio, di *Der Ring des Nibelungen*. Non a caso, fra le molte opere wagneriane, Adorno cita proprio *Der Ring*: esso è l'unico insieme di melodrammi che fu presentato da Wagner col titolo di *Bühnenfestspiel* ("spettacolo scenico di gala", oppure "festival scenico") per sottolinearne l'eccezionale carattere di solennità (anche perché si svolgeva in tre giorni consecutivi con ben quattro melodrammi: *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* e la *Göttesdämmerung*). Quello che è fallito per Adorno è la "pretesa al tutto": difatti fra la composizione dei primi due melodrammi e quella del

Siegfried intercorse un intervallo di dodici anni, durante il quale Wagner mutò notevolmente il suo stile musicale (gli ultimi due melodrammi della tetralogia sono posteriori al *Tristan und Isolde* (1857), a partire dal quale Wagner adotta la sovrapposizione di più tonalità contemporanee). Perciò - pensa Adorno - i *fans* di Mozart e Weber erano molto più coerenti del *Bühnenfestspiel* di Wagner.

Ma all'origine di tutto ciò sta il notevole influsso esercitato su Adorno da *Der Fall Wagner* di Nietzsche del 1888. Adorno ne parla tre volte:

- “Alcune [opere] di altissimo livello sono vere come espressione di una coscienza per sé falsa. Ciò può coglierlo unicamente la critica trascendente, come quella di Nietzsche a Wagner” (*Sul contenuto di verità delle opere d'arte*).
- “Tale falsità è di solito mediata da quella dell'intuizione: al supremo livello di forma c'è il 'caso Wagner’” (Intenzione e senso).
- “Ciò che in Wagner irritava il gusto di Nietzsche: la bardatura... (*Paralipomena*, nota 14).

Qui risulta la parentela di questa problematica col concetto di mimesi: Wagner imita realtà “vere” ma con “coscienza falsa”, cioè prendendole per autentiche, mentre la realtà non è autentica: di qui la “falsità” della sua “intenzione” di celebrare mimeticamente la realtà con la solennità di una “bardatura”. Invece il *fun* imita la realtà senza prenderla sul serio: in questo è più onesto ed efficace.

In effetti la celebre critica di Nietzsche a Wagner era alquanto diversa. In gioventù Nietzsche, sotto l'influsso di Schopenhauer (entusiasta di Wagner), aveva esaltato Wagner come espressione di una musica “dionisiaca” contro quella “apollinea” della tradizione tedesca (secondo le due categorie della *Geburt der Tragödie* del 1872). Ma la moda del wagnerismo lo infastidì; e già in *Ecce homo* (circa 1880-1885, pubblicato postumo) scrive: “Wagner è il contravveleno contro tutto ciò che è tedesco per eccellenza [contro l'apollineo]; però è un veleno [in quanto moda], lo riconosco”.

Questo capovolgimento dell'atteggiamento di Nietzsche verso Wagner viene teorizzato in due celebri opuscoli successivi: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, 1888 e *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, 1888. L'attacco a Wagner si ricollega sempre alle tesi di *Die Geburt der Tragödie*, che già portava (non va dimenticato!) un sottotitolo del tutto musicale: “*aus dem Geiste der Musik*”. Ricollegandovisi, Nietzsche ora sostiene che Wagner rappresenta, nella storia della musica romantica (dionisiaca), quello che Euripide rappresentò, secondo lui, nella storia della tragedia greca: cioè la banalizzazione e l'appiattimento del sublime.

Adorno eredita da Nietzsche l'accusa a Wagner di “appiattimento”, ma v'introduce la prospettiva della mimesi: Wagner, per Adorno, appiattisce perché imita seriamente anziché imitare criticamente, e quindi al modo di *fun*.

L'idea del carattere di divertimento, o *fun*, della mimesi risale sino a Platone, che nella *Repubblica* (602 b sgg.) sostiene:

“La mimesi è divertimento (*paidiá*), non cosa seria... Essendo dunque non-seria ed essendo adatta a ciò che non è serio, l'arte mimetica produce cose non-serie (*phaúla*)”.

Ma la non-serietà della mimesi artistica significa per Adorno non soltanto il suo tendere al buffonesco, al *fun*, ma anche il suo tendere all'irrealtà. La mimesi non soltanto trasforma in scherzo ciò che è serio, ma trasforma anche in irreale (cioè in gioco) quel che è reale:

“le opere d'arte... uccidono ciò che obiettivano perché lo strappano all'immediatezza della vita... Le creazioni dell'arte moderna si abbandonano mimeticamente alla reificazione”.

Queste parole appartengono a un paragrafo il cui titolo è molto significativo: *Mimesi del mortale e conciliazione*. Cioè la mimesi rende vivi gli oggetti imitati quando li prende in giro trasformandoli in farsa, come nel *Franco cacciatore*; quando invece li prende sul serio e si limita a riprodurli, li “reifica”, cioè toglie loro la vitalità trasformandoli in riproduzioni. Con ciò diventa insieme mortifera e conciliante (perché non prende più in giro il reale):

“Nelle opere d'arte lo spirito non è più il vecchio amico della natura: si placa, diventa conciliante... Tuttavia anche tale inconciliante conciliazione nella forma ha per condizione l'irrealtà dell'arte” (*Mimesi del mortale*).

La forma più caratteristica di tale “conciliazione” reificante è la ripetizione che è propria del gioco: nel gioco si continuano a ripetere certi comportamenti, perché in questo modo si rende conciliante (cioè innocua) la realtà, che è quindi divenuta irreali: i giochi competitivi sono tutti finte battaglie, incruente, che si ripetono all'infinito:

“Le forme di gioco sono senza eccezioni forme ripetitive... Solo lì dove il gioco si rende conto del proprio orrore, come in Beckett, esso partecipa in arte in qualche modo alla conciliazione” (*Paralipomena*).

Cioè solo quando il gioco artistico si accorge che, nello sviscerare la realtà, riproduce proprio il destino di morte di essa, allora l'arte anziché risultare falsata dal suo carattere di gioco, finisce col partecipare in prima persona all'autodistruzione della “conciliazione”. Al proposito Adorno ha sempre in mente quel dramma di Beckett, che è tutto impiantato sul trinomio mimesi-gioco-morte, cioè *Fin de partie* del 1956 (citato nel paragrafo *Mimesi del mortale e conciliazione*).

Finale di partita è la mimesi della fecondità naturale, secondo il criterio adorniano di stravolgere e uccidere quel che si imita. Nella squallida stanza in cui si svolge il dramma, la fecondità, anziché essere affidata alle nuove generazioni, è affidata ai due nonni (il nonno Nag e la nonna Nell), che sono rinchiusi in due bidoni per immondizia, in attesa che “germogolino”. Il nipote, Hamm, è invece decrepito, cieco e paralitico su una sedia a rotelle; cerca invano di finire di confezionare una cane di peluche, ma non gli riesce di fargli il sesso. Il lavoro artigianale di Hamm, che cerca di imitare, costruendolo, un cane è una mimesi di prima mano. Invece la scena dei due vecchi che dovrebbero germogliare nei bidoni è una mimesi di “seconda riflessione”, perché stravolge la prima mimesi senza spiegare il significato dello stravolgimento: “La seconda riflessione afferra il modo di procedere, ... ma mira alla cecità... Il rifiuto di Beckett di interpretare le sue opere... (par. *Seconda riflessione* del capitolo *Situazione*).

Sia l'imitazione immediata del cane, sia quella stravolta dei due vecchi non significano niente. Qui compare la figura del gioco, perché risulta che tutta la vicenda non è che un gioco senza senso, che si conclude con la morte (di Hamm). Quando suo padre Clov gli dice: “Smettiamola di giocare”, egli risponde: “Ma! Mettimi nella mia bara”. E il dramma si conclude con Hamm che dice: “Visto che si gioca così... giochiamola così... e non parliamone più”.

A questo proposito vanno chiariti i due concetti di conciliazione e di profanazione del silenzio con cui si conclude il paragrafo *Mimesi del mortale e conciliazione*. Il concetto di “conciliazione” (che si trova pure nei *Paralipomena* a proposito del “gioco”) è tanto importante che Adorno lo pone a titolo del paragrafo, ed è di derivazione hegeliana. L'arte viola il silenzio della natura imitandola: come dice Beckett, citato da Adorno nell'ultima riga del paragrafo: “l'opera è 'a desecration of silence”.

La realtà si vendica della profanazione mostrando il suo volto contraddittorio. Ma l'arte può sopravvivere se accetta questa contraddittorietà del reale, se cioè attua una “conciliazione” (*Versöhnung*) con essa: in tal modo l'arte fa sua la contraddittorietà della realtà, limitandosi a sottolinearla, evidenziandone la paradossalità: i due vecchi di Beckett che germogliano non sono più paradossali dei giovani che, nella realtà, procreano dei bambini, destinati un giorno a morire. Ma è una conciliazione colpevole, perché non si ribella all'assurdo della realtà: proprio come fa l'ideologia politica: “... l'arte è complice dell'ideologia: dà a credere che la conciliazione c'è già. Per il loro a priori... le opere d'arte rientrano nel contesto di colpa” (*Mimesi del mortale*).

La prima enunciazione di questa dialettica di colpa e di conciliazione si ha in *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino* di Hegel: anche qui si tratta di una conciliazione del colpevole col suo destino, allorché egli accetta l'espiazione come il suo destino:

“La conciliazione (*Versöhnung*) in quanto accettazione della punizione come destino è la reazione, eguale all'azione del reo, di una forza che egli stesso ha armato... Il destino, in rapporto a una conciliazione ha questo vantaggio sulla legge penale, che esso si muove nell'ambito della vita...”

L'arte come gioco è sempre una conciliazione col reale, giacché accetta le regole del gioco; ma può essere una conciliazione meramente banale, se non avverte la parentela del gioco con l'assurdo e con la morte: è invece autentica, se “si rende conto del proprio orrore”

Nei *Paralipomena*, analogamente alla dialettica del “senso” fra ipotattico, paratattico e sensuale, si avanzano tre concetti di “gioco” artistico:

- come esuberanza,
- come mancanza,
- come “conciliazione” (sia essa banale oppure critica): è questa la teoria più tipica di Adorno.

La concezione del gioco artistico come esuberanza è di origine schilleriana e Adorno stesso la ricollega a Schiller: “Schiller festeggia l'istinto ludico come ciò che è propriamente umano perché libero da fini”.

In effetti nelle *Lettere sull'educazione estetica* Schiller sosteneva che, mentre il lavoro deriva da una mancanza, il gioco deriva, al contrario, da un'esuberanza: “L'animale lavora se il movente della sua attività è la mancanza di qualche cosa; e gioca se il movente è la pienezza della sua forza, se lo stimola l'esuberanza stessa di vita”.

Adorno ritiene però che questa esuberanza del gioco artistico (quando esso non sia corrosivo come quello di Beckett) sia solo apparente: “ciò che in essa [nell'arte] è gioco tallona, attraverso la neutralizzazione della prassi, proprio la signoria della prassi, la necessitazione del sempre-uguale”. Adorno cioè ribalta la duplice equazione di Schiller (lavoro = mancanza, gioco = esuberanza) sostenendo che invece nell'arte non-critica il gioco, in quanto “neutralizza” l'impegno della prassi, è mancanza di rivolta, mancanza della capacità di ribellarsi al “sempre-uguale”.

Con questa sua interpretazione dell'arte-gioco come mancanza di rivolta Adorno riprende una nota teoria del grande nemico del musicista “rivoluzionario” Schönberg, cioè di Igor Strawinsky, il quale, nella sua *Poétique musicale* del 1946, sosteneva che l'arte, anche quando è innovatrice, non può mai essere rivoluzionaria:

“À vrai dire, je serais bien embarrassé de vous citer dans l'histoire de l'art, un seul fait qui puisse être qualifié de révolutionnaire. L'art est constructif par essence. La révolution implique une rupture d'équilibre. Qui dit révolution dit chaos provisoire. Or, l'art est le contraire du chaos”.

Il concetto meno banale di arte-gioco Adorno lo trova invece nell'*Homo ludens* di Huizinga del 1938, secondo cui il gioco è “conciliante” drammaticamente (in senso hegeliano) in quanto attua una compresenza di credere e non credere: “Nel concetto stesso di gioco è espressa meglio che ovunque l'unità e l'indivisibilità del credere e non credere...”.

Questa contraddizione drammatica del gioco (credere e non credere) fu espressa in maniera giustamente famosa dal noto scritto di Baudelaire, *Morale del giocattolo*:

“In una bambola la maggior parte dei bambini vuol vedere l'anima... Quando questo desiderio s'è piantato nel midollo cerebrale del fanciullo, gli riempie dita e unghie d'una agilità e forza singolari. Il fanciullo gira, rigira il suo giocattolo, lo gratta, lo scuote, lo sbatte contro i muri, lo getta a terra... Ma dov'è l'anima? Qui cominciano lo stordimento e la tristezza”.

A questo scritto forse allude Adorno quando, nel paragrafo *Mimesi del mortale e costellazione*, a proposito della mimesi che “gioca” drammaticamente (come in *Finale di partita* di Beckett), prima dice: “Questo era già il contenuto del satanismo di Baudelaire...”, poi aggiunge che “...tale inconciliante conciliazione nella forma ha per condizione l'irrealtà dell'arte”.

È la vecchia tesi dell'irrealtà, o assenza di ragione, della poesia, presente già nelle riflessioni di Bacone: *poësis doctrinae tamquam somnium*, “la poesia è come un sogno della ragione”. Va tenuto presente, al proposito, che gli anni Sessanta sono gli anni del trionfo in musica dell'americano Aaron Copland (1900-1990), che portò in Europa i canti popolari dei Monti Appalchiani, gli *Appalachian folk-songs*, dove fiabe infantili vengono cantate come simbolo dell'incrocio fra realtà e irrealtà. Uno di essi, citato spesso dalla critica musicale avanguardistica della cerchia adorniana narra:

“On a hard, hot, cold-frozen stone
 ten thousand around me, yet I was alone;
 took my hat in my hands for to keep my head warm,
 ten thousand got drowned hat never were born”

(“Su una pietra dura, fredda-gelata
 in diecimila erano attorno a me, ed io ero solo;
 presi il mio cappello nelle mie mani per tenermi caldo il capo,
 ma i diecimila mi sommersero, anche se non erano mai nati”).

9. La teoria linguistica

I quattro paragrafi intitolati *Espressione come carattere linguistico*, *Espressione e mimesi*, *Carattere enigmatico e capire*, *Enigma, scrittura, interpretazione* contengono una teoria linguistica dell'arte che, in polemica contro il formalismo russo (culminante in Lotman), contro il Circolo linguistico di Praga e le teorie del metalinguaggio (Hjemslev), può indicarsi come una teoria antifunzionalistica, tuttora di notevole interesse.

Questo antifunzionalismo-linguistico-estetico si fonda su quattro tesi fondamentali:

- A) Occorre distinguere fra il carattere linguistico dell'arte e il linguaggio dell'arte.
- B) Il carattere linguistico dell'arte non è un metalinguaggio, ma un' “écriture”, cioè un'interferenza nella funzione denotativa del linguaggio.
- C) Il carattere linguistico dell'arte comporta l'enigma, in quanto anti-ovvietà.
- D) Il carattere linguistico dell'arte produce dissonanza, ovvero un' “espressione” antitetica alla rappresentazione.

A. Il carattere linguistico dell'arte non è il linguaggio dell'arte

Ogni arte è costretta a servirsi di un linguaggio come proprio “medium” (la letteratura del “medium” delle parole, la musica dei suoni, ecc.). Attraverso il linguaggio come “medium” l'arte: a) esprime qualcosa, b) costituisce un “esser-per-altro” (per il fruitore).

Ma questo linguaggio-“medium” non costituisce l'espressività dell'arte: “Per mezzo dell'espressione l'arte si chiude all'esser-per-altro... L'espressione dell'arte è la controparte dell'esprimere qualcosa”. L'essenza dell'espressione artistica, cioè quello che permette di considerare l'arte un linguaggio sui generis è quindi cosa radicalmente diversa dall' “esprimere qualcosa”, cioè dal linguaggio denotativo (medium). Adorno la indica come “il carattere linguistico dell'arte”: “Quest'essenza dell'espressione è il carattere linguistico dell'arte, radicalmente diverso dal linguaggio che dell'arte è 'medium’”.

Il carattere linguistico dell'arte si ha proprio, cioè, quando l'arte esprime senza denotare (caso limite) o quando (caso più frequente) l'arte è impegnata a esprimere se stessa assai più che non qualcos'altro.

Un esempio di espressione artistica senza denotazione è indicato da Emil Staiger, *Fondamenti della poetica* (1946) nelle montagne descritte da Rilke nella poesia *Abend in Skåne*:

“Wunderlicher Bau,
 und Hochgebirge vor den ersten Sternen,
 und plötzlich da: ein Tor in solchen Fernen,
 wie sie vielleicht nur Vögel kennen...”

“Mirabile costruzione,
 e alte montagne di fronte alle prime stelle,
 e improvvisamente là: una porta in tali lontananze,
 come forse solo gli uccelli conoscono...”

Che cos'è questa porta che dischiude chissà quali significati? Il linguaggio-medium (denotativo) della poesia non lo dice; ma lo dice la sua specifica espressività, attraverso: 1) la rima Fernen – kennen, che sottolinea come la conoscenza preclusa agli uomini è imparentata con la lontananza, 2) i tre puntini che concludono la

poesia col mistero della sospensione. Qui il carattere linguistico della poesia risiede proprio nel rifiutarsi di denotare per poter esprimere (ma non qualcosa d'altro, bensì solo se stessa).

B. *Il carattere linguistico dell'arte non è un metalinguaggio, ma un' "écriture"*

A prima vista verrebbe spontaneo interpretare questa posizione adorniana secondo i canoni della linguistica post-saussuriana: se il carattere linguistico dell'arte non è denotativo, ciò accade perché è connotativo, ovvero perché è un metalinguaggio. Per il fondatore della glossematica, Hjelmslev, le due cose addirittura si identificano: la connotazione è un linguaggio in cui ogni segno sorge su un altro segno già esistente (ad es. le connotazioni del cane come quadrupede, abbaiente, ecc. sono segni che sorgono sul preesistente segno denotativo per cui la parola "cane" denota il cane): la poesia non sarebbe altro quindi, per Hjelmslev, che un metalinguaggio connotativo prevaricante sul linguaggio denotativo, mentre nel linguaggio normale connotazione e denotazione si equilibrano.

Adorno si contrappone nettamente a questa teoria: il carattere linguistico dell'arte rifiuta l'essenzialità della denotazione non a favore della connotazione, o a guisa di metalinguaggio, ma in ben altra maniera. Rifiuta cioè la denotazione non sovrapponendo un metalinguaggio sul linguaggio-medium (il che significherebbe sovrapporre una denotazione al quadrato – qual è appunto la connotazione – sulla prima denotazione), bensì distruggendo o trascurando il codice della denotazione. Nei dibattiti estetici francesi degli anni Sessanta questo concetto veniva formulato mediante la contrapposizione fra gli *écrits* di un autore, che vanno letti in base alla loro codificazione normale, e la sua *écriture*, che è invece la forza espressiva emanante dagli *écrits* indipendentemente dal loro codice. A questa destinazione si riaggancia Adorno:

"In dibattiti assai recenti soprattutto sulle arti figurative è divenuto rilevante il concetto dell'*écriture*; ... tutte le opere d'arte sono scritte [e non "scritti"] e non solamente quelle... per le quali il codice andò perduto... Solo come scrittura le opere d'arte sono linguaggio" (*Enigma, scrittura, interpretazione*).

Fondamentale al proposito è il dibattito fra Bataille e Derrida, riprodotto nel volume di Derrida, che s'intitola appunto *L'écriture e la différence* (1967):

Bataille: "La sopravvivenza degli *écrits* è la sopravvivenza della mummia".

Derrida: "[A differenza degli *écrits*] *l'écriture* eccede il logos (del senso, della signoria, della presenza, ecc.). In questa scrittura... gli stessi concetti... saranno colpiti dalla perdita di senso verso la quale scivolano e sprofondano senza misura".

Su quest'idea si fonda l'antifunzionalismo linguistico-estetico di Adorno. La "scrittura" non deve il suo valore artistico soltanto alla componente mimetico-iconica (onomatopee, rime, assonanze), giacché così rischierebbe di essere meramente fonetica, ma anche – e non meno – al suo interferire nel processo denotativo introducendo il peso di una sua presenza che ha valore come scrittura di per sé, non come mimesi della realtà: "L'espressione è un fenomeno d'interferenza ed è funzione del modo di procedere non meno che mimetica".

Quest'idea estetica del cogliere la "scrittura" come interferenza dello scritto è già presente nella tecnica del *to read between the lines* [dove *line* è ora *écrit* ora *écriture*] su cui sono fondati i *Seven types of ambiguity* di Empson. Egli l'ha teorizzata in una sua interpretazione, divenuta celebre, del nono verso del *Sonetto 16* di Shakespeare sull'invecchiamento del giovane amato:

Perché non fate voi con maggior possa
 guerra a codesto sanguinario, il Tempo?

.....
 v. 9 così linee viventi sarebbero restauro della vita
 (*so should the lines of life that life repair*).

Per Empson *lines of life* ha (tradotto in termini del dibattito francese) tre possibili significati di tipo *écriture*:

- 1) linee tracciate a matita o col pennello: ritratto,
 - 2) linee tracciate dalla penna: parole scritte,
 - 3) "linee" nel senso dei versi della poesia;
- ed essi interferiscono coi quattro possibili significati denotativi di "lines":

- 1) aspetto esteriore del giovane,
- 2) le rughe tracciate dal tempo sul suo volto,
- 3) lignaggio nobile del giovane,
- 4) “linee” chiromantiche della sua mano.

Le prime tre accezioni di *lines* (nel senso di *écriture*) possono avere un valore di linee vitali, perché ritratto, parole e versi possono avere una loro vitalità autonoma, non denotativa, che – essendo non dipendente dalla realtà esteriore – può sfuggire agli assalti del Tempo, argomento del sonetto.

C. Il carattere linguistico dell'arte comporta l' "enigma" in quanto anti-ovvietà

La frase sopra citata di Adorno, che definisce la scrittura artistica come “interferenza”, viene sviluppata nella pagina successiva come “una riserva inserita nella razionalità”; e nel par. *Carattere enigmatico e capire* questa riserva, o sospensione, di razionalità viene indicata come enigma (*Rättsel*) “Tutte le opere d'arte, e l'arte complessivamente, sono enigmi... il carattere di enigma sotto l'aspetto della lingua”.

L'enigma è dunque parte essenziale del carattere linguistico dell'arte. Due pagine dopo Adorno specifica il concetto:

“Ogni opera d'arte è un indovinello (*Vexierbild*), solo che esso è fatto in modo da rimanere all' 'indovina', con la sconfitta prestabilita dell'osservatore”.

Qui Adorno polemizza con le famose Tesi del '29 del Circolo Linguistico di Praga (redatte da Jakobson), di cui riproduce la stessa metafora dell'indovinello. Il capitolo *Sulla lingua poetica*, che sta alla base della maggior parte delle teorie linguistiche sulla poesia del dopoguerra, ritiene che il linguaggio poetico, con le sue parole inusitate, costringa ad analizzare i valori semantici, mentre il linguaggio corrente si limita a indovinarli:

“Le parole inusitate... hanno un valore poetico in quanto si distinguono dalle parole correnti del linguaggio di comunicazione per il loro effetto fonico, dal momento che le parole correnti, a causa del loro frequente uso, non sono più percepite nei particolari della composizione fonica, ma, piuttosto, indovinate; per di più, le parole inusitate arricchiscono la varietà semantica...”.

Ma per Adorno vedere nell'arte un aumento di chiarezza e un arricchimento di comprensione significa condannarla all'ovvietà, che è proprio il suo opposto: “Chi si muove nell'arte semplicemente pieno di comprensione, fa di essa un'ovvietà, e questa è l'ultima cosa che essa è”.

È questo un concetto tipicamente romantico ed espressionistico. Per i romantici chiarire un sentimento significa ucciderlo. In un noto epigramma Schiller scriveva:

Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nich mehr
 “Se l'anima parla, ahimé, ecco che l'anima non parla più”

L'espressionismo (molto amato da Adorno) esaspera, come sempre, le posizioni romantiche. Il drammaturgo espressionista Ernst Toller (1893-1939) ritiene che i poeti che usano la lingua a scopo denotativo si macchino di assassinio:

Lingua,
 recipiente di spirito divino,
 amata dai poeti!
 Essi ti hanno sconciato,
 in tutte le pozzanghere d'Europa
 t'hanno fatto violenza!
 Mostra il tuo volto di Gorgone ai ladroni del Tempio!
 Ahimé, tu gocci sudore d'assassinio!

D. *Il carattere linguistico dell'arte produce "dissonanza", ovvero un'espressione antitetica alla rappresentazione*

Contro questo pericolo di caduta nell'ovvietà Adorno ha indicato, come abbiamo visto, il valore d'interferenza, e quindi di antifunzionalità, del carattere linguistico dell'arte. Nel paragrafo *Espressione e dissonanza* Adorno ritiene che questa interferenza, che è poi l'espressività dell'arte, debba produrre dissonanza: "Dissonanza significa lo stesso che espressione". Due righe dopo precisa il suo pensiero dicendo: "Espressione ed apparenza sono primariamente in antitesi". Cioè l'arte interferisce sul processo del linguaggio nella misura in cui il linguaggio si presenta come la rappresentazione, l'apparenza della realtà. L'arte vuole invece che il suo linguaggio stesso sia l'essenza e non l'apparenza di una realtà.

È interessante notare come Lotman, nella *Struttura del testo poetico*, contempla la possibilità adorniana per cui nell'arte il linguaggio sia l'essenza e la realtà solo un pretesto (o un'apparenza), ma soltanto come una delle due possibili vie linguistiche dell'arte, in quanto l'arte può seguire invece anche l'altra via, quella del linguaggio come interpretazione (o apparenza) della realtà- essenza:

"L'autore di una certa quantità di punti di vista soggettivi che... rivelano il loro contenuto comune, la realtà. Ma è possibile anche l'inverso... La realtà è solo un segno, il cui contenuto sono le infinite rappresentazioni. Nel primo caso l'interpretazione è un segno e la realtà un contenuto; nel secondo caso la realtà è un segno e l'interpretazione è l'essenza, il contenuto".

La differenza tra Adorno e Lotman non consiste soltanto nel fatto che per Adorno il carattere linguistico dell'arte è costituito soltanto dal secondo dei due procedimenti linguistici indicati da Lotman, ma anche e soprattutto dal fatto che Adorno non considera questo secondo procedimento (quello che per lui caratterizza l'arte) come parallelo al primo, ma come antitetico al primo, cioè in dissonanza col primo.

Contro posizioni come quelle di Lotman (presenti già nel primo espressionismo) Adorno lancia l'accusa di ricadere in un "goffo dualismo di forma ed espressione", mentre l'espressione, ovvero l'*écriture*, ovvero l'enigma e la dissonanza, sono quello che già nel romanticismo Goethe indicò come il "sedimento dell'assurdo" e che culmina nell'atteggiamento postromantico di "quello 'spleen' sotto il quale l'arte si concepì nel secondo romanticismo a partire da Baudelaire".

Le tre poesie intitolate *Spleen dei Fiori del male* sono infatti caratterizzate dalla evanescenza della realtà a cui fa riscontro l'essenzialità del linguaggio che la esprime. Così nella prima di esse il finale della prima strofa:

Io sono un vecchio salotto pieno di rose appassite...
 ove pastelli melanconici respirano il profumo di una fiala aperta.

Qui la realtà è appunto al limite dell'evanescenza: le "rose appassite", la "fiala aperta" che sta evaporando.

Reale, nell'arte, è quindi l'atto dell'esprimere, irreali la cosa espressa. Anche qui l'espressionismo esasperò questa posizione postromantica. Tipica al proposito è l'immagine di Kafka: "Noi siamo dei pensieri nichilisti che sorgono nel cervello di Dio".

In effetti il linguaggio che vanifica la realtà rischia di non essere più un vero linguaggio. Per questo, proprio mentre Adorno tanto insiste nel distinguere il carattere linguistico dell'arte dal linguaggio-medium dell'arte, finisce poi col riconoscere che questo carattere linguistico è, più propriamente, soltanto un qualcosa di analogo al linguaggio, qualcosa di paralinguistico: "La dimensione paralinguistica ecc."

10. La teoria dell'articolazione

Adorno giunge sino a oltre la metà del suo trattato (escludendo i *Paralipomena* e la *Protointroduzione* senza avere ancora affrontato il problema dei rapporti fra la sua estetica e le estetiche scientifiche (logiche, matematiche) che da circa quarant'anni andavano affermandosi. Il gruppo di paragrafi raccolti sotto il titolo *Coerenza e senso* si decide finalmente ad affrontare la questione: difatti il primo di tali paragrafi si intitola *Logicità*, il secondo *Logica, causalità, tempo*; e il quarto, *Forma*, si conclude con il problema della matematizzazione.

Adorno condivide con Heidegger l'amore-odio per la scientificità dell'estetica. E come Heidegger all'epoca di *Essere e tempo* espresse questo suo atteggiamento incentrando il paragrafo 34, dedicato al linguaggio, sulla metafora dell'articolazione (*Artikulation, Gliederung*), così i paragrafi adorniani del capitolo *Coerenza e senso* culminano nel paragrafo *Concetto di articolazione* (I), la cui importanza è sottolineata dall'essere l'unico paragrafo a venir trattato due volte: qui e nel paragrafo *Concetto di articolazione* (II) del capitolo *Sulla teoria dell'opera d'arte*. Ma soprattutto è sottolineata dall'idea che "in generale le opere d'arte sono probabilmente tanto più valide quanto più sono articolate" (*Conc. di articol. II*).

Nel suo impiego più immediato, la metafora dell'articolazione è evidente: essa esprime l'opportunità che la sintesi mantenga autonomi gli elementi sintetizzati, che la totalità mantenga autonome le parti del tutto, così come l'organismo mantiene autonomi i suoi membri attraverso le giunture, o articolazioni. Ma questa metafora ha pure un'accezione più profonda, la cui origine non è altrettanto ovvia: cioè, è l'articolazione a impiantare rigorosamente (scientificamente) il senso e i significati dell'opera d'arte, determinandone l'inizio, lo sviluppo e la fine:

"Ciò che Lukács una volta chiamò lo scaricarsi del senso era la forza che all'opera d'arte, dovendosi confermare la determinazione immanente, permetteva anche di finire..." (*Conc. di articol. I*).

Per rendersi conto di come il rapporto fra il senso, le sue determinazioni immanenti, la conclusione sia intenso secondo la metafora dell'articolazione, occorre anzitutto risalire al primo inventore di tale metafora: ad Aristotele, che, volendo definire le funzioni deittiche della proposizione (articolo e pronomi dimostrativo) nel capitolo linguistico, XX, della *Poetica*, pensò di chiamare *ho, he, to* un *arthron*, una "articolazione", da cui ancor oggi deriva il termine grammaticale di "articolo". Vediamo quindi come opera questa metafora aristotelica, che influì fortemente sia su Husserl che su Heidegger, da cui Adorno la deriva.

A questo proposito possono distinguersi quattro accezioni-base della teoria (e metafora) dell'articolazione, tutte e quattro presenti nella trattazione adorniana:

- 1) l'articolazione organica (quella rispondente all'originaria metafora di Aristotele);
- 2) l'articolazione trascendentale (teorizzata da Husserl nelle *Idee*);
- 3) l'articolazione semantica (teorizzata da Heidegger nel paragrafo 34 di *Essere e tempo*);
- 4) l'articolazione gestaltica (che Adorno conosce probabilmente attraverso Whitehead).

1. L'articolazione organica

Quando Quintiliano nel primo libro dell'*Institutio oratoria* indica con il termine di *articulus* una connessione sintattica mancante in latino, che serve a meglio sottolineare la determinazione, l'inizio e il termine della frase, già da tempo la lingua latina aveva designato col termine di "piccolo *arthron*" la giuntura dei tendini del corpo, cioè *arthriculus*, semplificato in *articulus*: Quintiliano quindi riprende la stessa metafora di Aristotele.

E quando Adorno, riprendendo Lukács, intende l'articolazione come "determinazione immanente" e "conclusione", riproduce proprio la metafora della *Poetica* di Aristotele: XX, 1457 a 6: "l'articolazione (*arthron*) è una voce priva di significato, che manifesta del discorso o il principio o la fine o la determinazione, come fanno [le preposizioni] *amphí, perí* e quelle simili".

Non si può ancora - come invece si può per l'*articulus* di Quintiliano - tradurre *arthron* con "articolo", perché Aristotele intende per *arthron* sia l'articolo che il pronomi dimostrativo, come risulta dagli scolii, che riportano il seguente esempio:

oútos ho ánthropos adikeî ton ánthr□ pon toúton
 [sono *arthra* i quattro termini in corsivo]
 "quest'uomo ingiuria quest'uomo".

Qui appunto *oútos* inizia il discorso e *toúton* lo conclude; ma non si tratta della mera disposizione delle parole, bensì soprattutto del loro *diorismós*, cioè della loro determinazione: è grazie agli articoli e ai pronomi che possiamo distinguere il primo uomo, ingiuriante, dal secondo uomo, ingiuriato. Per questo la funzione dell'*arthron* è simile a quella delle preposizioni "tematizzanti" come *amphí* (intorno a) e *perí* (a proposito di).

Il *diorismós* di Aristotele corrisponde appunto alla "determinazione" di Adorno, così come il *telos* al suo "finire".

Non si tratta di un'idea banale. Aristotele ha avuto la geniale intuizione che, come nel corpo umano sono le giunture a determinare le membra (perché se un avambraccio fosse collegato al ginocchio anziché al gomito non sarebbe più un avambraccio) anche se le giunture non sono membra, così, anche se l'articolo-pronome non ha significato (è *ás□ mos*), tuttavia costituisce la determinazione (*diorismós*) delle altre voci dotate di significato.

L'immagine della giuntura, *arthron*, (da cui ad esempio l'italiano "artrite", "artrosi"), pur nella confusione dominante l'anatomia nel mondo greco, era però familiare ai Greci del IV secolo a. C. per via delle *Trachinie* di Sofocle: in esse Deianira, la moglie tradita di Eracle, gli fa indossare la tunica imbevuta del sangue di Nesso, credendolo un filtro amoroso, mentre è un potente veleno, che fa sì che in maniera mortale "la tunica si avvinghia attorno ad ogni giuntura (*arthron*)" (v. 767).

Le lingue romanze come l'italiano hanno potuto mantener trasparente la metafora aristotelica, traducendo - sulle orme di Quintiliano - *arthron* col diminutivo "articolo" in sede grammaticale, e - sulle orme del naturalista Plinio che impiega il frequentativo di *articulus*, cioè *articulatio* per indicare la struttura degli organismi viventi - col termine "articolazione" ogni volta che si debba intendere qualcosa di organico: sia gli organismi fisici come lo scheletro, sia quelli mentali o logici. Ma la parentela con il termine biologico *arto* resta in italiano evidente, anche se, anziché "giuntura" (come *arthron*), il nostro "arto" indica una delle membra.

Invece nelle lingue germaniche l'articolazione fisica si è detta *Gliederung* (da *Glied*, membro); per questo, nell'ereditare la metafora aristotelica, i tedeschi devono impiegare alternativamente, come sinonimi, *Artikulation* e *Gliederung*; *artikulieren* e *gliedern*; *artikulierbar* e *gliederbar*, ecc.: così fanno appunto sia Husserl che Heidegger.

Quando dunque Adorno adopera la metafora dell'articolazione in sede estetica, intende dire anzitutto (nella citazione sopra riportata) che nelle opere d'arte le giunture fra una parte e un'altra, fra un aspetto e un altro sono quelle che ne costituiscono la determinazione, garantendo la loro connessione insieme con la loro armonia, come accade in un organismo.

2. L'articolazione trascendentale, o "tematizzante"

Adorno però dice qualcosa di più: mentre in un organismo l'unità delle articolazioni non mette in pericolo l'autonomia delle membra, invece in un'opera d'arte a) "per il fatto che sintetizza, l'unità ferisce il sintetizzato e con esso danneggia la sintesi" (*Conc. di articol. I*).

Questo pericolo esige che l'articolazione venga contrapposta alla sintesi come qualcosa che deve modificare il carattere stesso della sintesi. Infatti quelle opere d'arte che si limitano a sintetizzare senza tener conto dell'incidenza dell'articolazione sulla sintesi mancano di logica poetica: b) "ci sono tipi d'arte... in cui non si aspirò all'articolazione...; sotto la costrizione di un a priori che li abbraccia, questi tipi d'arte non risolvono ciò che, in base alla propria logicità, dovrebbero risolvere" (ibid.).

Quale esempio di questo difetto è addotta la c) "casualità da *suite* nella successione dei tempi di una sinfonia" (ibid.). Cioè nelle sinfonie classiche e romantiche (Haydn, Mozart, Beethoven) i tre o quattro tempi (ad esempio, Allegro, Adagio, Presto) si comportano come le danze successive di una "suite" (Gavotta, Minuetto, Giga) che sono collegate fra loro solo da una mera atmosfera generica, e quindi non logica (così le *Suites francesi* e le *Suites inglesi* di Bach). Invece, già a partire da Brahms, ma soprattutto nelle sinfonie di Mahler (maestro di Schönberg) i diversi tempi cercano un collegamento più intrinseco: ad esempio, un frammento di tema in comune, o un ritmo in comune. In arte è quindi nociva tanto la sintesi senza articolazione, quanto l'articolazione senza sintesi.

La terminologia delle citazioni a) e b) (la "sintesi", la "logicità") è tipica dell'accezione trascendentale dell'articolazione, quale fu elaborata da Husserl nei paragrafi 118-123 delle *Idee per una fenomenologia pura* (1913). Husserl ivi distingue le *sintesi continuative* dalle *sintesi articolate*: queste ultime consistono nei "modi particolari in cui atti discretamente staccati si connettono in una unità articolata" (par. 118).

Carattere comune a entrambe le sintesi è che "la coscienza sintetica si dirige con molti raggi sull'oggettivo, quella semplicemente tetica vi si dirige con un solo raggio" (par. 119); per questo tipicamente sintetica è la conoscenza trascendentale di Kant che impiega contemporaneamente dodici raggi, le categorie.

Ciò premesso, l'articolazione è una sorta di tematizzazione trascendentale, per cui di volta in volta la sintesi privilegia l'uno oppure l'altro dei suoi elementi. Cioè di volta in volta la sintesi "si volge ad un altro tema": ciò che or ora era ancora il suo tema, nella sua specifica articolazione non è scomparso, anche se più o meno oscurato, dalla coscienza, ma non è più nella presa tematica".

Nel paragrafo *Concetto di articolazione* (II) Adorno trasferisce direttamente nella prassi estetica questo concetto di articolazione tematizzante: "... l'esigenza di articolazione significa che ogni specifica idea di forma deve essere spinta [di volta in volta] fino all'estremo".

Un esempio di articolazione tematizzante è l'*Ulisse* di Joyce, dove ognuno dei suoi 18 capitoli spinge all'estremo un dato tema o caratteristica stilistica (ad es. il capitolo metafisico *Proteo*, quello catechetico *Itaca*, l'ultimo monologante, ecc.), senza che, di volta in volta, vada perduta una certa connessione con gli altri temi. Mentre però in sede di logica trascendentale per Husserl il rapporto fra sintesi e articolazione tematizzante è positivo, per Adorno è invece negativo: la sintesi "ferisce il sintetizzato", (citazione *a*) la successione dei "tipi di arte" "non risolve" la loro connessione logica (citazione *b*).

3. L'articolazione semantica

Più precisamente, per Adorno l'articolazione fallisce, di volta in volta, il suo compito logico (quello proposto da Husserl come "sintesi articolata"), ma proprio da questo fallimento logico emerge un valore diverso, più propriamente estetico: il valore per cui dalla *rudis indigestaque moles* dei materiali artistici l'artista trae delle forme non modellate empiricamente (sulla base dei meri materiali) né astratte dal materiale, ma invece come forme che sono diventate significati materiali, ovvero "materiale di secondo grado":

"In ogni caso anche una categoria apparentemente così formale come quella di articolazione ha il suo aspetto materiale: quello dell'intervento nella 'rudis indigestaque moles'...; anche le forme artistiche tendono storicamente a diventare materiale di secondo grado" (*Concetto di art. I*).

Quest'idea semantica dell'articolazione è certamente tratta dal paragrafo linguistico (il 34) di *Essere tempo*: per Heidegger la sintesi è il senso (*Sinn*) e la sua articolazione sono i significati (*Bedeutungen*): "I significati, in quanto costituiscono l'articolato dell'articolabile (*das Artikulierte des Artikulierbaren*), sono sempre forniti di senso".

Per questo per Heidegger non sono le parole (i materiali) che creano i significati (le articolazioni), ma viceversa: "I significati sfociano in parole. Non accade, dunque, che parole-cosa vengano fornite di significati". Di qui il progetto heideggeriano di una "liberazione della grammatica dalla logica... Bisogna istituire un'indagine intorno alle forme fondamentali che rendono possibile ogni articolazione del comprensibile in significati".

Anche per Adorno la sintesi articolata non deve avvenire, come per Husserl, con coerenza di tipo logico, ma in maniera indiretta come quella delle categorie grammaticali, a cui si rifà appunto il concetto di articolazione: "il riferimento delle parti al tutto, aspetto essenziale della forma, si produce indirettamente, per vie traverse" (*ibid.*).

Adorno esemplifica questa tecnica mediante quella dell'episodio (romanzo a episodi, film a episodi): più dettagliatamente essa verrà chiarita nella seconda metà del paragrafo *Crisi del senso* attraverso la teoria del principio del montaggio. Sia qui che là Adorno fa esplicito riferimento a Beckett, che nei suoi racconti collega scene schizofrenicamente sconnesse tra loro.

Questo punto di Adorno ispirerà, due anni dopo, la teoria della "sintesi disgiuntiva" dell'*Anti-Edipo* (1972) di Deleuze e Guattari, che, a proposito dello stesso Beckett, riprenderanno una terminologia simile a quella della "sintesi articolata" di Adorno: "[In Beckett] la sintesi disgiuntiva di registrazione viene dunque a sovrapporsi alle sintesi connettive di produzione".

4. L'articolazione gestaltica

Da un punto di vista compositivo l'articolazione è l'esigenza opposta a quella della *Gestalt*, da cui è però indisciungibile:

"Alle opere d'arte la loro forma, il loro intero e la loro logicità [la Gestalt] è tanto nascosta quanto i momenti, il contenuto, anelano all'intero. L'arte di pretesa suprema spinge i momenti al di là della forma come totalità, verso il frammentario" (*ibid.*).

L'antitesi *Gestalt-Gliederung* sta alla base di tutte le molteplici formulazioni dell'estetica matematico-scientifica, a partire da *A mathematical approach to aesthetics* dello statunitense G.D. Birkhoff del 1931: “Bello è ciò che offre il maggior numero di idee [frammentarietà] nel più breve spazio di tempo [*Gestalt*]”.

Adorno difficilmente conosceva Birkhoff, ma conosceva certamente Whitehead, il quale, nel suo *Il processo e la realtà* (1929) (non a caso scritto in America in ambiente vicino a Birkhoff e pressoché contemporaneamente), contrapponeva due pericoli dell'arte: 1) la banalità (*triviality*) sorgente dal mero registrare i fatti senza sintetizzarli (il frammentario), 2) l'imprecisione (*vagueness*), dovuta a una mancanza di articolazione tematizzante, *lack of identity*. La *vagueness* è il difetto dei sintetici, la *triviality* (ovvero il *chaos*) quello dell'eccesso di articolazione; invece: “Il giusto caos e la giusta imprecisione sono congiuntamente necessari per qualsiasi armonia riuscita”.

Nel paragrafo il *Concetto di articolazione* (II) Adorno riprende proprio la terminologia di Whitehead contrapponendo la *vagueness*, “il vago” alla *triviality*, “la chiarezza [banale]”.

11. La problematica del “senso” dell'opera d'arte

L'amore-odio di Adorno per l'estetica scientifica, se ha trovato la sua espressione tecnica nel concetto di *articolazione*, esprime però la sua prospettiva di fondo attraverso le varie presentazioni del concetto di *sensu* dell'opera d'arte, nello stesso capitolo *Coerenza e senso*. Anche qui per comodità si possono raggruppare quattro problematiche essenziali della trattazione adorniana:

- A) Il senso come ipotassi
- B) Il senso come paratassi, ovvero o emostasi
- C) Il senso come “sensualità lontana dai sensi”
- D) Il senso come insensatezza

I punti A e B costituiscono l'aspetto razionale-positivo della teoria adorniana del senso, mentre i punti C e D ne costituiscono l'aspetto irrazionale-negativo.

A. *Il senso come ipotassi*

Il primo modo di presentare il senso richiesto a un'opera d'arte è quello di considerarlo, alla maniera della tradizione, come il “nesso logico” che deve connettere le parti dell'opera:

“Conforme alla tradizione dell'estetica... era la definizione della totalità dell'opera d'arte come nesso logico... [esso] deve forgiare l'opera d'arte quale cosa sensata in maniera tale che per tal via la summa di tale senso coincide col contenuto...” (*Intenzione e senso*).

Un tale nesso di tipo tradizionale è, ovviamente, ipotattico, cioè deve mostrare in letteratura che quel che segue è la conseguenza di quel che precede, nelle arti figurative ad es. che quel che sta sotto è la conseguenza di quel che sta sopra, che quel che sta a destra è la conseguenza di quel che sta a sinistra, ecc. Si tratta però di un'ipotassi non di concetti, ma di emozioni, situazioni, impressioni: così ritiene Adorno, sulla base della teoria kantiana dell'aconcettualità dell'arte:

“La logica dell'arte è.. un procedimento deduttivo senza concetto e senza giudizio. [...] nelle opere d'arte tutto si mostra come se dovesse essere così e non potesse essere diversamente” (*Logicità*).

La “tradizione dell'estetica” di cui Adorno parla nella citazione precedente risale alla *Poetica* di Aristotele, che poneva al terzo posto della gerarchia delle sei componenti della tragedia la *diánoia*, cioè il senso intellettuale (1. la trama, *mētōs*; 2. I caratteri, *éthē*; 3. il senso, *diánoia*; 4. l'elocuzione, *léxis*; 5. la scenografia, *ópsis*; 6. la musica, *melopoiía*). Ma anche per Aristotele la *diánoia* consisteva in una consequenzialità non già di concetti, ma di emozioni, soprattutto del terrore e della pietà. Così nel capitolo XIX (1456 a 36 sgg.): “Sono proprie del senso intellettuale le cose che vanno realizzate con la razionalità. Sue forme sono il dimostrare e il confutare e il destare emozioni (come la pietà o il terrore o l'ira e cose del genere), e l'accrescerle e il diminuirle”.

Questa teoria aristotelica del senso della poesia come ipotassi viene poi ripresa e sviluppata dall'estetica del razionalismo francese postcartesiano dei secoli XVII e XVIII. Ad es. da Jean Pierre de Crousaz nel suo *Traité du Beau* del 1714:

“Quand on voulait juger de la beauté par idée et non par sentiment seul, il fallait la chercher dans les rapports par lesquelles deux choses différentes parviennent à une espèce d'unité: un moyen s'unit et se confond en quelque sort avec le but où il est destiné à conduire”.

L'ipotassi del senso poetico è quindi una sorta di teleologia, quale appunto viene poi teorizzata da Kant nel suo concetto di “finalità” artistica (che però, a differenza di Crousaz, non ammette *le* but, lo “scopo”).

B. *Il senso come paratassi, ovvero omeostasi*

La presenza del senso ipotattico nell'opera d'arte è però per Adorno una presenza contraddittoria: il par. *Logicità* si conclude infatti con l'osservazione che un'ipotassi senza concetti è di fatto impossibile, o perlomeno incoerente: “L'arte sconta il fatto che non ci sono deduzioni senza concetti e senza giudizio”.

Assai più congeniale ad Adorno è invece il tipo di senso paratattico che egli collega col concetto biologico di omeostasi:

“La logica paratattica dell'arte consiste nell'equilibrio del coordinato, in quella omeostasi nel cui concetto l'armonia estetica, in ultima analisi, sublima” (*Concetto di armonia e ideologia della compattezza chiusa*).

Che paratassi equivalga a “coordinamento” (mentre ipotassi equivale a “subordinazione”) risiede nel suo stesso concetto; Adorno però specifica tale concetto nella esigenza di un equilibrio del coordinato. Questa specificazione serve a staccare il “senso paratattico” (“e ... e”, “sia ... sia”) da quello che Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* indicarono come “il ‘sia ... sia’ schizofrenico”.

Essi lo esemplificavano attraverso Samuel Beckett (dal racconto schizofrenico *Assez* in *Têtes mortes*:

“Il lui arrivait de s'arrêter sans rien dire. Soit que finalement il n'eût rien à dire. Soit que tout en ayant quelque chose à dire il y renonçât finalement”

[Gli accadeva di fermarsi senza dire niente. Sia che in fin dei conti non avesse niente da dire. Sia che pur avendo qualcosa da dire in fin dei conti vi rinunciassero].

Qui la schizofrenia deriva dal fatto che le azioni o le parole coordinate hanno tutte lo stesso peso e per questo non danno “senso”: “Non era loquace. Cento parole ogni giorno e notte in media. Scaglionate. Poco più di un milione in tutto. Molte ripetizioni”.

La nozione adorniana di paratassi come equilibrio del coordinato intende invece che la paratassi può costituire un “senso” solo se vi è differenziazione dei pesi semantici:

“La differenziazione dei pesi fu uno dei mezzi più efficaci per l'articolazione; per esempio la distinzione fra avvenimento principale tetico e transizioni, in generale fra l'essenziale e gli avvenimenti accidentali...” (*Intenzione e senso*).

Questo è ciò che differenzia le congiunzioni paratattiche “soit...soit” in francese, “e...e” in italiano da quello che Jakobson denomina il *fonema zero*, ad es. un *ehm*, o *mm*, *eeh* che sostituisca i tre puntini (si può dire parlando tanto “forse... più tardi”, quanto “forse *ehm* più tardi”):

“Un fonema zero... si contrappone a tutti gli altri fonemi del francese in quanto non comporta nessun carattere differenziale e nessun valore fonetico costante. In compenso la funzione propria al fonema zero è quella di contrapporsi all'assenza di fonema” (*Notes on the French Phonemic*, 1949).

L'adorniana “differenziazione paratattica dei pesi” fa sì che la paratassi, invece di equivalere a un fonema zero, equivalga a un processo di omeostasi. Questo termine biologico ritorna ben tre volte: oltre che nella citazione prima riportata, già nel paragrafo iniziale del capitolo, *Logicità*: “infine l'idea tradizionale di

omeostasi...”; nonché nella terza pagina del paragrafo *Forma e contenuto*: “... della conciliazione mediante omeostasi...”.

Il concetto di omeostasi ha avuto un certo successo tra i filosofi grazie alla formulazione datane nel 1932 dal fisiologo americano Walter B. Cannon nel suo *The Wisdom of the Body*. Per Cannon un organismo possiede una omeostasi fisiologica quando può permettersi di subire un disturbo in quanto è capace di tornare, dopo di esso, alla sua condizione standard: ad es. un corpo umano sano può permettersi un improvviso aumento del tenore di acidità (il cosiddetto *pH*) nel sangue, in quanto è in grado di tornare da solo a un tenore standard di *pH*.

Un esempio elementare di paratassi omeostatica è il ritmo del verso saffico:

phainetai moi kē nos isòs theòsin, cioè,
 lunga breve, lunga breve, *lunga breve breve*, lunga breve, lunga breve,

dove la “differenziazione di peso” del dattilo che sostituisce il trocheo (*tíc tac tac* invece di *tíc tac*) nel terzo piede viene ricondotta mediante omeostasi di nuovo ai trochei del quarto e quinto piede.

Adorno tuttavia nota che il concetto di omeostasi comporta l'esistenza di una struttura standard da ripristinare costantemente, il che è in contrasto col procedimento dell'arte moderna: in quest'ultima una differenziazione dei pesi semantici diventa pressoché impossibile:

“L'arte tende a modi di procedere nei quali tutto ciò che succede è ugualmente vicino al centro e tutto ciò che è accidentale desta il sospetto di essere ornamento superfluo... La crisi delle possibilità di differenziazione provoca spesso, anche in creazioni artistiche di livello formale altissimo, una indistinzione” (*Intenzione e senso*).

Ma un senso fondato sull'indistinzione non è più ipotattico, né paratattico, diventa meramente sensuale.

C. Il senso come “sensualità lontana dai sensi”

L'aspetto per cui il senso di un'opera d'arte si presenta come sensualità e quello per cui si presenta come insensatezza costituiscono la parte irrazionalistica (e polemica contro l'estetica scientifica) della teoria di Adorno. Il primo di essi viene esposto a proposito di una poesia di Verlaine: “Il senso di una poesia come *Claire de lune* di Verlaine non lo si può fissare quale un contenuto significato; ... l'idea... di una sensualità lontana dai sensi è il senso” (ibid.).

Questa accezione irrazionalistica del senso è tratta certamente dall'estetica emozionale-formale del Settecento inglese, che Adorno conosceva attraverso Kant (lettore di Shaftesbury, Hutcheson, Burke): emozionale-formale, perché congiungeva a una valutazione emotiva-sensitiva dell'arte la convinzione che però le sensazioni estetiche derivano da strutture formali (l'articolazione adorniana) dell'opera d'arte.

Si veda la definizione appunto emozionale-formale del senso di un'opera d'arte quale si trova nel trattato, del 1725, di Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*:

“Senso è la percezione suscitata in noi dal soddisfare delle relazioni formali, allorché la bellezza è avvertita senza comprenderne la ragione, come il francese *Je ne sais quoi*”.

Questa unione di ingenuità percettiva (*Je ne sais quoi*) e di struttura dell'opera che deve rivelarsi alla percezione per quanto ingenua (*by pleasing formal relations*) viene riprodotta dalla concezione sensualistica del senso dell'opera d'arte in Adorno:

“Ciò che in esse [le opere d'arte] si mostra intuitivo e ingenuo, per esempio il presentarsi della loro costituzione come cosa in se stessa coerente, per così dire levigata e perciò immediata...” (Forma e contenuto).

Lo stesso concetto di “sensualità lontana dai sensi” è tipico dell'estetica settecentesca inglese, che per distinguere il *sense* estetico dai *senses* fisici del corpo, possedeva il vocabolo pressoché intraducibile di *to feeling*. Anthony Shaftesbury (1671-1713), maestro di Hutcheson, mentre da un lato si lamenta che non esiste in inglese una espressione così pregnante come il francese *je ne sais quoi*, si rifugia appunto nel concetto di senso estetico come *feeling*: “Avverti sensibilmente la bontà (*feel goodness*) e vedrai ogni cosa bella e buona”.

Ma non è certo una ripresa totale della teoria kantiana della aconcettualità dell'arte ciò a cui mira il capitolo *Coerenza e senso*, ché anzi si tratta del capitolo adorniano che più fa i conti con le estetiche scientifiche.

Del resto già nel paragrafo *Espressione e mimesi* (del capitolo *Apparenza ed espressione*) Adorno si era schierato violentemente contro il fatto che “l’arte per Kant era qualcosa di crassamente aconcettuale”.

La conclusione a cui Adorno vuol giungere (pur passando attraverso l’idea del senso come sensualità, che è assai vicina alla teoria aconcettuale) è invece che il senso dell’opera d’arte deve essere la sua negazione del senso.

D. *Il senso come insensatezza*

È nel paragrafo *Crisi del senso* che Adorno esprime la sua conclusione, tipicamente nichilistica, secondo cui l’unico senso non ipocrita di un’opera d’arte è il suo negare la sensatezza:

“Mentre le opere d’arte sempre più inesorabilmente auscultano il nesso che dà un senso logico, esse si volgono contro questo nesso e contro il senso in generale... Con la stessa determinatezza con cui le opere tradizionali annunciano il senso positivo, esse enunciano come proprio senso l’insensatezza”.

È interessante notare come queste due frasi riproducano quasi alla lettera il concetto con cui si conclude il saggio di Heidegger *La sentenza di Nietzsche ‘Dio è morto’*: “Ma il pensiero incomincerà solo quando ci si renderà conto che la ragione glorificata da secoli è la più accanita nemica del pensiero” (*Sentieri interrotti*).

Che Adorno avesse ben presenti i *Sentieri interrotti* nel formulare la sua teoria estetica è testimoniato dal fatto che l’unica citazione di Heidegger che essa contiene è tratta proprio da *Sentieri interrotti* (nel par. *Intuitività e concettualità; carattere ‘realis’*).

Tuttavia Adorno porta con sé un tale odio contro *Essere e tempo* che cerca di mascherarne l’influenza che ne subisce, anche a proposito di un concetto tanto heideggeriano quale quello di “senso”. Egli ritiene di aver liquidato Heidegger nella *Dialettica negativa*, convinto di aver mostrato che Heidegger truffò i suoi lettori attuando un metodo cabalistico, per cui il senso dovrebbe consistere nel linguaggio anziché esser rivelato dal linguaggio [Adorno però tace quanto la sua teoria “antifunzionale” del linguaggio sia debitrice proprio su questo punto a Heidegger: “... il procedimento di Heidegger è... una caricatura alla tedesca della cabalistica. Egli si comporta con le lingue storiche come fossero quelle dell’essere” (*Dialettica negativa*).

Per questo, nel paragrafo *Crisi del senso*, Adorno, anziché rivolgere la sua polemica contro Heidegger, come sarebbe più ovvio, la rivolge contro il neopositivismo:

“Mentre la crisi del senso ha radici in un aspetto problematico di tutta l’arte... la riflessione non può soffocare la domanda se l’arte attraverso la demolizione del senso non si butti in braccio alla coscienza reificata, al positivismo”.

Adorno qui ha di mira soprattutto Wittgenstein e la sua distinzione fra “privo di senso” (*sinnlos*) e “non-senso” (*unsinn*). Per Wittgenstein il *sinnlos* non è condannabile, è soltanto non verificabile, come ad esempio la frase “il tramonto del sole è gradevole”. Egli ricorda che in francese *sens* significa spesso “direzione”, come nel caso dei cartelli stradali “*sens unique*”: però una strada è percorribile anche se non ha indicazione di direzione. Così una frase, se non contiene in sé la “direzione” della possibilità di una sua verifica, è scientificamente “priva di senso”, *sinnlos*. Ma non per questo si deve vietarla. Invece l’*unsinn*, il “senza senso” è come un cartello stradale sbagliato, che mandi gli automobilisti a fracassarsi in un fosso.

Per l’estetica di Adorno vale invece l’opposto: quel che è privo di significato, il *sinnlos*, è anche privo di interesse. Invece nel non-senso (*unsinn*), nella negazione attiva del senso, sta la forza tragica dell’arte: “alla negazione del senso nell’opera d’arte è insito un senso”.

In realtà quella di Adorno è una posizione molto più materialistica di quella del neopositivismo: per lui la costrizione al senso è tipica solo della materia, che deve per forza essere reale. In tal modo essa riproduce la posizione materialistica dello stoicismo antico, ad esempio di Seneca:

“Video Catonem ambulatorem. Hoc sensus ostendit, animus credit... Dico deinde ‘Cato ambulat’. Non corpus est quod nunc loquor sed enuntiativum quiddam” (Epistole, 117, 13).

[Vedo Catone che passeggia. Ciò mi mostra una realtà sensibile e la mente la crede... Poi dico: ‘Catone passeggia’. Quel che dico non è più un corpo, ma una mera enunciazione].

12. Adorno e la tecnica

I due paragrafi *Tecnica* e *L'arte nell'epoca industriale* affrontano il tanto dibattuto problema della tecnica, nel tentativo di non schierarsi né coi sostenitori né con gli avversari di essa, un intento reso esplicito da Adorno:

“L'arte, come anticipante forma di reazione, non può più - seppure lo poté mai - incorporarsi né una natura intatta né l'industria che la bruciò” (*L'arte nell'epoca industriale*).

Cioè l'arte anticipa sempre le reazioni sociali del prossimo futuro, ed è prevedibile che il prossimo futuro reagirà sia contro la tecnica sia contro l'anti-tecnica.

Quando, nel 1970, Adorno pubblicò la sua *Teoria estetica*, da vent'anni il mondo intellettuale tedesco era ormai dilaniato da una polemica a favore e contro la tecnica, che si può far datare proprio al sorgere degli anni Cinquanta. Del 1949 è infatti il primo libro di successo di Max Bense, che s'intitola appunto *Technische Existenz*; in esso si legge:

“Il mondo che abitiamo è un mondo tecnico. È il mondo dei processi, delle funzioni, linee aeree e stazioni, il mondo delle macchine e dei calcoli, dei meccanismi, rumori, officine e trasmissioni, il mondo dei tecnici... Questo mondo non è una pura e semplice possibilità, un progetto che si può differire, inventato sopra un foglio di carta, esso è incontestabile realtà e solo realtà”.

L'anno dopo quest'inno alla tecnica di Bense, nel 1950, usciva invece il suo catastrofico opposto, i *Sentieri interrotti* di Heidegger, dove la tecnica è considerata il male più grande dell'umanità: nel saggio, ivi contenuto, *Perché i poeti?* si legge:

“Non è la bomba atomica, di cui tanto si parla, a costituire, in quanto ordigno di morte, il mortifero... Ciò che minaccia l'uomo nella sua essenza è la convinzione che la produzione tecnica metterà in ordine il mondo; mentre, al contrario, questo genere di ordine livella ogni ordo”.

Negli stessi anni (nel 1948) lo storico americano Peter Viereck pubblicava un libro dal titolo *La Musa e la macchina*, dove il problema della tecnica veniva trasferito dall'ambito generale della società (oggetto delle suddette prese di posizione di Bense e di Heidegger) a quello più specifico dell'arte e dell'estetica. Il Viereck divideva i letterati in “nemici della macchina” e “fautori della macchina”. I nemici della macchina comprendono per lui tre tipi:

1) I “renitenti estetici”, cioè coloro che combattono la tecnica per motivi puramente estetizzanti. Tipici sono i casi di Baudelaire, atterrito dall'industrialismo di quello che chiamava *l'esprit belge*, e Mallarmé, disgustato dal “regno trionfante della fuliggine”.

2) I “dispregiatori devoti”, che vedono nella tecnica più una bruttura morale che una bruttura estetica. Tipico il caso della poesia di Rilke dello *Stundenbuch* (citato anche da Heidegger in *Sentieri interrotti*), che descrive la nostalgia del bronzo per la montagna da cui è uscito, la quale rappresenta il mondo immacolato dell'innocenza:

*Il bronzo rimpiange la casa. Fuggire
 egli vuole le avarie monete e i congegni
 che gli insegnano una misera vita.*

3) I “profeti del ritorno all'istinto”: D.H. Lawrence, Henry Miller.

Invece i fautori della macchina comprendono due tipi:

1) La “tecnolatria socialista”, quale quella di Majakovski, che nelle sue poesie esalta come “seducente” la sirena della fabbrica e come musica del futuro gli stantuffi delle macchine.

2) Gli “adoratori della tecnica in sé”. Il caso più tipico è quello di un poeta molto amato in America, Hart Crane, che morì suicida nel 1932. Nel suo poemetto *The bridge* del 1930 si trova una descrizione del proprio cervello, che viene via via assimilandosi alle strutture della metropolitana:

*interboroughs fissures of the mind,
in the chasms of the brain*
(fessure colleganti-quartieri della mente,
nelle biforcazioni posteriori
degli interstizi del cervello).

Adorno in parte ritiene inevitabile la “contaminazione tecnica” dell’immagine artistica, per il fatto che le immagini preindustriali sono diventate ormai inevitabilmente anacronistiche:

“La questione verte sul mondo estetico delle immagini: il mondo delle immagini preindustriali dovette irrimediabilmente cadere. La frase con cui cominciarono le riflessioni di Benjamin sul surrealismo: ‘non si fanno più bei sogni sul fiore blu’, ha un carattere chiave” (*L’arte nell’epoca industriale*).

Su questo punto - dell’inevitabilità della tecnicizzazione dell’immagine e sull’anacronismo di un’immagine “naturale” - Adorno si trova dalla parte dei fautori della tecnica.

La questione sollevata da Benjamin ripropone il problema avanzato nella *Critica del giudizio* da Kant, quando, nella Nota generale alla prima sezione dell’analitica, osserva che il canto dell’usignolo è esteticamente superiore alla sua imitazione da parte dell’uomo:

“... la bellezza del canto [dell’uccello], che, quando è esattamente imitato dall’uomo (come avviene talvolta per il canto dell’usignolo) pare al nostro orecchio interamente privo di gusto [ganz geschmacklos]”.

È merito di Lukács, che nella sua *Estetica* riprende il problema del canto dell’usignolo sollevato da Kant, aver ricondotto il problema dell’insufficienza estetica dell’imitazione meccanica della natura al problema della necessaria elaborazione tecnica, da parte dell’uomo, della bellezza naturale:

“Soprattutto la scienza e la tecnica creano quella distanza rispetto alla natura da cui è caratterizzato (a differenza dalla magia, per es.) il sentimento propriamente umano della natura... Ogni esperienza di una ‘bellezza naturale’ ha pertanto a suo fondamento una fase della sottomissione della natura sotto il dominio dell’uomo socializzato”.

Ma, mentre Lukács può considerarsi così appartenente a quella che Viereck chiamava la “tecnolatria socialista”, Adorno presenta invece un altro aspetto per cui è avversario dell’arte tecnicizzata. Si tratta del fatto che la tecnica mira a finalizzare l’opera d’arte a un dato scopo, mentre l’arte dev’essere (kantianamente) priva di uno scopo determinato:

“Con la loro tecnicizzazione, che le incatena indissolubilmente alle forme finalizzate, le opere d’arte entrano in contraddizione con la loro mancanza di scopo. Nell’arte applicata i prodotti vengono adeguati a scopi come per esempio alla linea aerodinamica che mira alla diminuzione della resistenza dell’aria” (*L’arte nell’epoca industriale*).

Ma è possibile sottrarre un’opera d’arte alla sua destinazione finalizzata dalla tecnica e considerarla in astratto? Nel caso dell’architettura tale operazione sembra impossibile: come valutare esteticamente un ponte prescindendo dalla sua finalità tecnica del congiungere le due sponde di un fiume o di un avvallamento? Ma anche nel caso della pittura già Matisse si dichiarava contrario a un tale procedimento di astrazione sostenendo:

“Ogni opera è un insieme di segni inventati nel corso dell’esecuzione e per i bisogni del caso; estratti dalla composizione per cui sono stati creati, questi segni non hanno più alcuna funzione. Il segno è determinato nel momento in cui lo impiego e per l’oggetto del quale deve partecipare”.

Adorno ha pur presente tale obiezione e vi risponde non senza abilità. Egli riconosce, cioè, che, in quanto determinate dalla tecnica, le opere d’arte non possono essere valutate prescindendo dalla loro finalizzazione, però il criterio discriminante della loro artisticità deve trovarsi in loro e non nel loro scopo:

“Le opere d’arte vengono bensì determinate dalla tecnica come qualcosa di in sé rispondente allo scopo. Ma il loro ‘terminus ad quem’ risiede solamente in loro stesse, non al di fuori” (*L’arte nell’epoca ecc.*).

Solo se il *terminus ad quem*, cioè il termine di riferimento valutativo, è distinto dalla sua “forma tecnica” finalizzata l’opera d’arte può distinguersi dagli altri oggetti empirici:

“Ma l’opera d’arte nient’altro che razionalmente [= tecnicamente] e integralmente formata [= finalizzata] cancellerebbe... la differenza dall’esistenza empirica; senza imitarle, si assimilerebbe alle merci, sua controparte” (ibid.).

Si torna così alla soluzione adorniana della citazione da cui siamo partiti, per cui l’arte non può identificarsi né con la natura pre-tecnica né con l’industria tecnicizzata. Anche se Adorno non lo dice esplicitamente, la sua proposta sembra essere quella che l’arte faccia da filtro tra la natura e la tecnica. È questa la tesi di quella che può considerarsi la trattazione classica del problema estetico della tecnica, il libro di Pierre Francastel, *Technique et Esthétique*, del 1948. Per Francastel la tecnica in arte è paragonabile a quello che in elettrotecnica è un *relais*, cioè un dispositivo volto a determinare, o interrompere, o modificare il funzionamento di un apparato (“natura”) in dipendenza da una variazione di corrente o di altra grandezza fisica (“tecnica”): ad es. un *relais* termico può regolare la temperatura di un contenitore d’acqua (natura) in dipendenza da una variazione di corrente elettrica (tecnica): “Tutti i segni che appartengono a codici artistici sono dotati di un ruolo non di sostituto della realtà, ma di medio fra natura e tecnica: di *relais*, per usare un termine più moderno”.

In effetti Adorno, definendo la tecnica come “dominio sul naturale”, ritiene che il problema estetico di essa cominci a porsi allorché questo “metodo apparve un fatto autonomo rispetto alla cosa [all’opera d’arte]” (*Tecnica*), per cui l’arte finisce col trovarsi nel mezzo fra i contenuti (il “materiale”) e la tecnica, e quindi in posizione di *relais*. Nello stesso punto Adorno ricorda che il concetto greco di *techné* “assegnava le arti alle attività artigianali” e che solo in epoca recente si è distinta la tecnica dalla creatività. Ciò non è del tutto vero, perché lo storico dell’estetica Wladislaw Tatarkiewicz ha scoperto un brano dal *De gymnastica* di Filostrato il Vecchio (II-III secolo d.C.) in cui si distingue già lo *eipeiv xyn technē* (“esprimersi con tecnica”) dal *poietikēs hápsasthai* (“raggiungere un valore poetico”).

Sorge qui il problema che, mentre per la tecnica è ovvio il concetto di progresso, per l’arte non lo è affatto:

“Quel che in pittura da Giotto e Cimabue fino a Piero della Francesca si guadagnò in mezzi [in tecnica], solo un cieco può contestarlo; ma concluderne che i quadri di Piero sarebbero meglio degli affreschi di Assisi sarebbe da pedanti... una pedanteria estranea all’arte non appena il paragone si fa sotto la forma ‘meglio di’ ” (*Dominio del materiale e progresso*).

Su questo punto Adorno ricorda come già Hegel e Marx s’incontrarono in gravi difficoltà allorché vollero estendere all’arte il concetto di “progresso”: “In arte il concetto di progresso, come Hegel e Marx sapevano, non vale nella stessa integrità che per le forze tecniche produttive”.

Fu soprattutto Marx a sollevare il problema in un celebre passo della *Introduzione alla critica dell’economia politica*:

“La difficoltà non sta nell’intendere che l’arte e l’epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, un modello e una norma inarrivabili”.

Lukács ha tentato di risolvere il problema sostenendo che la fruizione di un’opera d’arte la stacca necessariamente dalla sua continuità col processo storico che la ha condizionata (e in particolare ne ha condizionato la tecnica):

“... il principio della continuità si manifesta nelle opere e nella loro ricezione solo in modo indiretto, per lo più estremamente indiretto. Che l’oggetto di un’esperienza estetica sia Omero o il *Moll Flanders* di Defoe, la

Madonna di Castelfranco di Giorgione o un paesaggio di van Gogh ecc., l'accento cade sempre sulla completa ricezione... Pare così che dalla struttura immediata dell'opera e dal suo effetto adeguato il momento della continuità sia completamente scomparso" (*Estetica*).

13. Autonomia ed eteronomia dell'arte

Il problema dell'articolazione dell'opera d'arte e del suo rapporto di funzionalità con la sintesi, l'opportunità cioè che la sintesi mantenga autonomi gli elementi sintetizzati ("Non è affatto vero che in opere significative i dettagli scompaiano nella totalità senza lasciar tracce" – scrive Adorno -), che la totalità mantenga autonome le parti del tutto, trova un problema analogo nella trattazione sui concetti di autonomia (*Autonomie*) e eteronomia (*Heteronomie*) dell'arte. Questa coppia di concetti viene affrontata da Adorno in alcuni paragrafi del capitolo finale *Società*: in *Autonomia ed eteronomia*, in *Carattere doppio dell'arte*: "fait social" e autonomia; Sul carattere di feticcio, in *Mediazione di arte e società*, tra gli altri. Proprio in quest'ultimo paragrafo è Adorno stesso a dichiarare la parentela tra il problema dell'autonomia dell'articolazione, cioè dei dettagli e del loro rapporto con l'intero, e quello, più vasto, dell'autonomia dell'arte e della sua eteronomia, cioè della sua inevitabile interazione con la società:

"Il configurarsi degli elementi dell'opera d'arte a intero dell'opera obbedisce a leggi immanenti che sono imparentate con quelle della società esterna... L'arte interamente non ideologica non è assolutamente possibile".

Mentre l'inizio del paragrafo *Autonomia ed eteronomia* individua nell'essenza estetica e in quella sociale il carattere doppio dell'arte, il suo essere qualcosa di autonomo e nello stesso tempo qualcosa d'altro, "fatto sociale" eteronomo:

"Il carattere doppio dell'arte come fatto separantesi dalla realtà empirica e con ciò da un rapporto di effettualità sociale e che tuttavia al tempo stesso cade dentro la realtà empirica e nel rapporto di effettualità sociale, viene immediatamente in luce nei fenomeni estetici".

Anche se in questi ultimi paragrafi relativi al capitolo *Società* Adorno tratta esclusivamente la contrapposizione autonomia-eteronomia in chiave sociale, non si può negare come questa problematica possa essere a sua volta ricondotta a una problematica autonomia-eteronomia dell'arte ancor più generale, tale ad esempio da includere la separazione più o meno netta dell'arte dalla scienza, dalla filosofia, dalla logica, dall'etica, ecc. Lo stesso Adorno nel suo libro spesso tratta questi confini tra l'arte e le altre scienze pur senza fare uso della coppia di concetti autonomia-eteronomia. In effetti tale doppio carattere dell'arte ha una storia che Adorno ben conosce,

"figuriamoci che un anatomista, entrato nella stanza di un pittore, trovi un quadro generalmente ben fatto... con tutto ciò potrebbe osservare che lo sporgere di qualche muscolo non fosse affatto giusto rispetto all'azione della figura... ma il difetto di anatomia nulla decide sul buon gusto del pittore..."

Nel neoplatonismo tra Shaftesbury (eteronomia) e Hutcheson (autonomia) si svolge lo stesso processo. Hutcheson di nuovo separa il "senso morale" e il "senso interiore": il primo è il senso per mezzo del quale distinguiamo le virtù dal vizio, il secondo è la facoltà di conoscenza del Bello, come senso del Regolare, dell'Ordine, dell'Armonia.

Per i preromantici, come per i romantici tipici, non esiste autonomia dell'arte; o essa risolve un problema personale dell'artista (poeti della malinconia) o essa ha un valore e un fine mistico-religioso (Blake) o ha un valore e un fine sociale-rivoluzionario (Wordsworth).

Sia in Novalis (*Frammenti*, 1797-1800) che in Kant si trovano gli elementi di una ricca fecondazione del pensiero estetico. In Novalis l'accettazione del principio di autonomia si presenta nell'esigenza di una scienza della fantasia, una "fantastica", opposta alla "logica":

“Se noi avessimo una fantastica, come abbiamo una logica, allora l'arte di inventare sarebbe trovata. Alla fantastica apparterebbe anche l'estetica, come la dottrina dell'intelletto appartiene alla logica”.

In conclusione la storia delle teorie estetiche rivela una continua dialettica tra il principio dell'autonomia dell'arte e quello dell'eteronomia di essa. Per Luciano Anceschi nel suo *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936),

“... la dialettica autonomia-eteronomia determina la possibilità di una continua vitalità del campo estetico dell'arte in quanto questi due momenti concorrono a rendere attivo questo campo, quando la svalutazione di uno degli aspetti lo pone in un determinato momento di crisi oppure in una coscienza di un pericolo di fiacchezza, di scadimento”.

14. La retorica di Adorno: i generi e lo stile

I primi quattro paragrafi del capitolo *Universale e particolare (Nominalismo e tramonto dei generi, Sull'estetica dei generi nell'antichità, Sulla storia filosofica delle convenzioni, Sul concetto di stile)* contengono le principali idee di Adorno in tema di retorica. Essa ha come suo punto di partenza l'estetica di Hegel, dal quale Adorno deriva il suo impianto generale, cioè la contrapposizione fra i generi e lo stile. I generi (comico, tragico, sublime, piacevole, ecc.) sono gli “universali” dell'arte, a cui essa si è considerata vincolata, alla maniera in cui la scienza antica si riteneva vincolata agli universali conoscitivi (ad es. le dieci categorie aristoteliche: qualità, quantità, relazione, ecc.) finché l'avvento del nominalismo alla fine del medioevo mirò a sostituire gli universali con la funzionalità globale dell'*intellectus* (*l'intellectus ipse* di Leibniz). Il nominalismo dei generi artistici provoca la loro sostituzione, anziché con l'*intellectus* conoscitivo, con lo stile: i generi, da “universali” artistici, si trasformano in mere “convenzioni” e “le convenzioni, nello stato del loro equilibrio col soggetto, si chiamano stile” (*Sul concetto di stile*).

Per Adorno fu Hegel a decretare un nominalismo, e quindi il tramonto, dei “generi” (sostituiti dallo stile), anche se egli mancò di trarne le esplicite conseguenze:

“Ciò che toccò alle categorie tragico e comico testimonia la decadenza dei generi estetici come generi... il nominalismo estetico fu la conseguenza, mancata da Hegel, della dottrina hegeliana della prevalenza dei gradi dialettici sulla totalità astratta” (*Nominalismo e tramonto dei generi*).

Adorno si riferisce al finale della parte prima dell'*Estetica* di Hegel, la quale termina col capitolo *Maniera, stile e originalità*, nel cui secondo paragrafo, *Lo stile*, si legge appunto: “Lo stile riguarda un modo di rappresentazione che si conforma alle condizioni del proprio materiale altrettanto di quanto corrisponda totalmente alle esigenze di generi d'arte determinati”.

Cioè i generi, senza che siano calati dialetticamente nel materiale dei contenuti artistici, restano vuote astrazioni (nominalismo) destinate a perdere validità e quindi a tramontare; invece lo stile è il collegamento fra le esigenze del materiale e la normatività dei generi. Per Adorno però Hegel manca di trarre le conseguenze di questo suo materialismo perché nel corso della sua *Estetica* teorizza più volte i generi artistici tradizionali.

Adorno tuttavia non parteggia né per il nominalismo estetico che comporta la distruzione dei generi, né per l'estetica tradizionale, che li considera modelli obbligatori: entrambe le soluzioni per Adorno sono semplicistiche:

“Il rapporto di universale e particolare non è così semplice come suggerisce la linea nominalistica e neanche così triviale come suggerisce l'estetica tradizionale (*Nominalismo ecc.*)

Per Adorno i generi sono validi purché si riconosca il loro carattere transeunte; e a questo proposito egli si richiama a Platone, che fu appunto l'inventore della teoria dei generi letterari: per Platone i generi non erano “idee” eterne, ma maniere costanti di imitazione (sia che si imitino idee oppure dei particolari): per questo condividono coi particolari la natura di partecipazione parziale all'universalità delle idee: “I generi non sono meno dialettici del particolare. Nati e transeunti, nondimeno hanno qualcosa in comune con le idee platoniche” (*Nominalismo ecc.*).

In realtà il mondo antico, a partire da Platone, aveva teorizzato da un lato i generi letterari, ovvero *typoi tes poiéseos*, dall'altro gli stili dell'elocuzione, ovvero *ghene tes léxeos*, considerandoli non contrapposti dialetticamente fra loro, come faranno Hegel e Adorno, bensì come due diversi tipi di universali estetici.

La distinzione fra i tre fondamentali *typoi tes poiéseos* fu compiuta per la prima volta da Platone nel III libro della *Repubblica* (392 c - 394 a). Qui egli distingue: 1) la poesia "totalmente mimetica" (*bole dià miméseos*), cioè tragedia e commedia, dove lo scrittore non parla a proprio nome ma imita persone che parlano; 2) la poesia "per semplice narrazione" (*haplō dieghesei*) o per "racconto" (*di'apanghelias*) quale ad esempio il ditirambo, dove l'autore non introduce dialoghi ma narra in prima persona; 3) la poesia che opera "attraverso entrambi i modi" (*he di'amphotéron*) quale l'epopea, dove si alternano brani narrativi a brani dialogici. I primi due sono detti "genere puri" (*àkratoi typoi*), il terzo "genere misto" (*kekramènos typos*).

Già al suo sorgere la teoria dei generi appare in contrasto con l'idea platonica della poesia come *mimesis*, formulata nel X libro della *Repubblica*: in questo avrebbe ragione Adorno a vedere una tensione dialettica tra universale e particolare già nella teoria platonica dei generi. Infatti la suddetta classificazione del III libro della *Repubblica* contrasta col libro X, dove invece ogni arte è sempre tutta mimesi: "sia quella attraverso la vista, sia quella attraverso l'udito, sia quella attraverso la poesia" (*Resp.* 595 a). Si è infatti avanzata l'ipotesi che Platone abbia modificato la sua teoria tra la formulazione del terzo libro e quella del decimo libro della *Repubblica* in seguito alle critiche rivoltegli da Antistene.

Aristotele invece, ignorando il X libro della *Repubblica*, si riagganciò direttamente alla teoria dei tre *typoi* del terzo libro e la riprodusse nel terzo capitolo della *Poetica*:

"V'è differenza nel modo in cui uno può imitare i singoli argomenti. È infatti possibile imitare con gli stessi mezzi le stesse cose sia raccontando - o assumendo la persona d'altri parzialmente, come fa Omero [terzo genere, poesia epica]; o conservandosi l'autore in prima persona e non cambiando [secondo genere, poesia ditirambica] - o in modo che gli imitati agiscano e operino direttamente [primo genere, poesia drammatica]" (1448 a 19-23).

La distinzione fra questi generi, *typoi*, riguarda per Aristotele non i mezzi (*en oīs* = "attraverso ciò con cui...") artistici, ad esempio la parola poetica, il colore pittorico, il marmo scultoreo, ecc.; non gli argomenti (*há* = "quello che ..."), ad es. argomenti tristi o faceti; bensì il modo (*bōs* = "come...") della mimesi poetica (1448 a 25).

Ma la retorica postaristotelica, a partire da Teofrasto, relegò la distinzione dei generi fra i mezzi artistici, facendone scadere l'importanza, mentre riguardo al modo, all'*bōs*, introdusse una distinzione, che ritenne esteticamente più decisiva: fra gli stili dell'elocuzione: Essi sono tre: il tenue (*ischnón*), il grandioso (*adrón*, oppure *bary*), il medio (*meson*) detto anche "fiorito" (*antherón*). La distinzione fra gli stili viene poi sistematizzata nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano:

"Genera dicendi sunt: unum subtile, quod ischnón [i retori peripatetici] vocant, alterum grande atque robustum, quod adrón dicunt, constituunt; tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id antherón appellant) addiderunt".

In questo modo gli stili finiscono con l'essere degli "universali" estetici né più né meno che i generi. Tuttavia v'è una differenza essenziale: mentre è possibile un nominalismo assoluto dei generi tale da abolirli (certi pezzi di Beckett non solo né poesie, né racconti, né drammi, ecc.), invece un'abolizione totale degli stili è impossibile, in quanto sarebbe essa stessa un nuovo stile. Su questo Adorno insiste nel paragrafo *Sul concetto di stile*: "...lo stile stesso fu unità di stile e sospensione di stile... una negazione perfetta dello stile sembra rovesciarsi in stile".

Compaiono qui i termini della vecchia polemica contro le "regole" in poesia, che risale al nostro Rinascimento. È famosa la polemica di Giordano Bruno negli *Eroici furori* contro il pedantismo dei "regolisti de poesia": chi si attiene alle regole dei generi e degli stili è più adatto a imitare che a inventare, mentre il vero poeta crea le regole anziché seguirle:

"Omero nel suo genio non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che servono a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare... la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo

accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti” (Parte prima, Dialogo I).

Questa posizione di Bruno - che se fosse accettata renderebbe assurda la logica della poesia - è però rifiutata da Adorno. Egli riconosce che le regole sono mere convenzioni, ma se il poeta, come vorrebbe Bruno, inventasse da sé tutte le convenzioni, esse diverrebbero un'organizzazione accidentale priva di mordente; se invece il poeta riconosce le regole e si dibatte fra le regole e la propria originalità, da questa lotta scaturisce la genialità:

“Se poi il soggetto scisso pone da sé, liberamente, le convenzioni, la contraddizione le umilia a pura e semplice organizzazione... Col divenire leggi formali delle creazioni artistiche, le convenzioni hanno rafforzato queste nell'intimo... Le convenzioni contengono un elemento esteriore ed eterogeneo al soggetto, tuttavia ricordano al soggetto i suoi limiti” (*Sulla storia filosofica delle convenzioni*).

In parte simile, in parte diversa è la posizione del paragrafo 46 della *Critica del giudizio*: Kant riconosce la necessità di regole per l'arte, però nega che tali regole possano derivare da convenzioni artistiche, e sostiene che deve essere la natura stessa a fornire le regole:

“Ogni arte presuppone delle regole (setzt Regeln voraus)... Ma il concetto dell'arte bella non permette che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto sia derivato da qualche regola... E poiché senza una regola presupposta un prodotto non può mai chiamarsi arte, bisogna che la natura dia la regola dell'arte nel soggetto (so muss die Natur im Subjekte... der Kunst die Regel geben)”.

Ma – obietta Adorno - una regola che, anziché fissarsi in convenzioni, sgorgi naturalmente dal soggetto, non raggiunge alcuna universalità, è a “fondo perduto”: “Il fatto che [l'individuazione delle regole] debba individuarsi ‘à fond perdu’ rende l'universalità problematica; Kant lo sapeva”.

Per Adorno invece le convenzioni, una volta perduta la loro absolutezza, possono servire come “maschere”, cioè paludamenti, che permettono all'artista di porre un diaframma fra sé e le proprie passioni, distaccando così l'arte dalla quotidianità dell'empiria:

“Nel complesso la distanza dell'arte dalla cruda empiria, distanza nella quale l'arte acquisì autonomia, non sarebbe stata conseguibile senza convenzioni” (*Storia filosofica delle convenzioni*).

Questa posizione ricorda da vicino le riflessioni estetiche della *Correspondence* (1853) di Flaubert, secondo cui lo stile è come una bottiglia in cui s'imbottigliano le passioni: “Poiché lo stile non è che una maniera di pensare... bisogna suddividere l'esistenza in due parti: vivere da borghesi e pensare da semidei... Conserviamo il succo intimo delle passioni per poi imbottigliarlo”.

Solo che per Adorno la bottiglia va intesa come un libero modello, non come una costrizione: l'arte, neppure quella più libera può fare a meno dei modelli precedenti, proprio per poterli contrastare con la sua originalità:

“Dopo la decadenza della normatività collettiva dell'arte... le opere vennero così poco formate integralmente e radicalmente quanto poco le prime automobili si liberarono dal modello del calesse e le prime fotografie da quello del ritratto” (*Sul concetto di stile*).

L'essenza di questa retorica abbozzata da Adorno si potrebbe riassumere nel seguente principio: *l'arte ha bisogno dei modelli, ma viene uccisa dagli stereotipi*. Questo principio si trova sostanzialmente enunciato nel paragrafo *Nominalismo e forma aperta* a proposito della sonata beethoveniana, che era un modello, ma il cui rondò decadde a stereotipo:

“Il rondò si prestò alla facile stereotipizzazione più che non lo sonata dinamicamente sviluppata e la cui dinamica, nonostante la sua chiusura, non ammetteva tipizzazione”.

Fuori dalla terminologia filosofica, Voltaire, nel suo *Saggio sul poema epico*, aveva pensato pressoché la stessa cosa, enunciando il suo noto principio: “Tutti i generi sono buoni all'infuori del genere noioso”.

15. Adorno e la catarsi

I due paragrafi del capitolo *Società* che Adorno dedica alla catarsi (*Critica della catarsi; pacchianeria e volgarità* e il successivo *Posizione nei confronti della prassi; efficacia, esperire, "commozione"*) sono una presa di posizione nei confronti delle tre classiche interpretazioni di questo celebre concetto aristotelico: quella medica, quella psicologica e quella orgiastica. Nei loro confronti infatti Adorno mostra un netto rifiuto della prima (quella medica), mentre propende per una soluzione che consista in una tensione dialettica fra la seconda accezione (quella psicologica) e la terza (quella orgiastica).

1) *L'accezione medica: la catarsi come terapia*

Premettiamo una breve delimitazione delle tre accezioni classiche della catarsi:

A) *accezione medica*: la catarsi è una terapia volta a eliminare le emozioni di tristezza e di terrore, mostrando sulla scena dei personaggi più infelici di noi.

B) *accezione psicologica*: la catarsi mira, mostrando fatti compassionevoli e temibili come irreali in quanto proiettati sulla scena, a creare un distacco psichico (uno "straniamento") che affranchi lo spettatore dalla soggezione a quelle passioni, dandogli "piacere".

C) *accezione orgiastica*: la catarsi mira a portare al parossismo le passioni presenti nell'animo dello spettatore, affinché attraverso questo sfogo lo spettatore se ne liberi.

L'accezione medica ha la caratteristica di ritenere le passioni e gli affetti un male da eliminare. Adorno la condanna: a) perché è "contraria agli affetti" ed è quindi una sorta di castrazione emotiva, b) perché, mirando a eliminare gli affetti, è alleata dell'industria culturale, che mira a reprimere l'emotività individuale:

"... la catarsi è un'azione di purificazione contraria agli affetti, è d'accordo con la repressione... Propriamente già la dottrina della catarsi imputa all'arte il principio che infine l'industria culturale fagocita e amministra" (*Critica della catarsi*).

L'interpretazione medica della catarsi fu divulgata per la prima volta dal più celebre dei trattatisti cinquecenteschi di poetica, Francesco Robortello nelle sue *Explicationes in librum Aristotelis de arte poetica*, del 1548:

"Gli uditori e spettatori delle tragedie traggono da esse questa utilità, ed è che, il destino di tutti mortali essendo comune, e non essendoci nessuno che non sia esposto alla sventura, gli uomini sopportano più facilmente le loro disgrazie" (trad. it.).

Essendo due i luoghi dove Aristotele tratta della catarsi, la *Poetica* (VI, 49 b, 23-27) e la *Politica* (VIII, 7, 1341 b, 38 sgg.), i sostenitori dell'interpretazione medica della catarsi si fondano sulla *Poetica* (e non sulla *Politica*), dove si trova la celebre frase: "La tragedia è la mimesi di un'azione seria... che mira, attraverso il terrore e la pietà, alla catarsi di codeste passioni".

Robortello intende qui la catarsi come quella *technè alypiás* ("tecnica di evitare il dolore") che il medico Galeno raccomandava ai suoi lettori citando sei versi di Euripide appartenenti a una tragedia perduta, di cui ignoriamo pure il nome:

"Avendo appreso ciò da un saggio,
 mi abituai a esporre il mio pensiero ad angustie e sventure,
 infliggendomi mentalmente l'esilio dalla mia patria,
 morti premature e altri tipi di mali,
 affinché, se un giorno mi capitasse quel che già immaginavo nell'animo
 non dovesse ferirmi di più colpendomi come imprevisto".

Per Adorno questo addormentare la sofferenza imparando ad abituarsi ad essa è deleterio per l'arte. Secondo lui l'arte ha la sua forza nella "negazione della società", nel rifiutare l'ovvio e il banale (in questo Adorno è heideggeriano); quindi una catarsi che tenda ad affogare il dolore individuale nell'abitudine è

connivente con l'anonimato della società, e rappresenta quindi il lato meno vitale dell'arte: quello per cui essa - oltre all'impulso a ribellarsi alla società - possiede pure la tendenza a socializzarsi:

“L'arte, fosse anche quella di volta in volta più avanzata, ha in sé la tendenza a socializzarsi, ad integrarsi nella società. Solo che questa integrazione, al contrario di quel che ne celebra un cliché tutto lieto del progresso... smussa quei punti nei quali l'arte era negazione determinata della società”.

In questa critica alla catarsi nella sua accezione medica Adorno non è isolato. Infatti tale accezione comporta un imborghesimento del tragico, in quanto lo considera come una sorta di malattia da cui bisogna guarire. A questo proposito Aldous Huxley in *Tragedy and the Whole Truth* [“La tragedia e l'intera verità”], 1948, fece una feroce caricatura di chi pretende che la tragedia abbia un intento di “addomesticamento” delle sventure, così come lo hanno il “lieto fine” delle commedie o, ad esempio, dell'*Odissea*: ecco quanto scrive ironicamente a proposito di Macduff, il nobile scozzese a cui nel *Macbeth* vengono assassinati moglie e figli:

“Una scena che mostrasse il povero Macduff a cena, seduto tristemente davanti al suo whisky, immerso nel pensiero di sua moglie e dei suoi figli assassinati, e poi, con gli occhi ancora pieni di lacrime, cadesse addormentato, sarebbe perfetta nella vita reale, ma non lo sarebbe nella tragedia... Macbeth, trattato con questo stile da Odissea, non sarebbe più una tragedia”.

1) *L'accezione psicologica: la catarsi come straniamento*

A partire dagli anni Trenta si svolse una polemica decennale fra tre filologi italiani di fama internazionale, ciascuno dei quali sosteneva una delle tre interpretazioni della catarsi: Carlo Diano quella medica, Manara Valgimigli quella psicologica, Augusto Rostagni quella orgiastica.

L'interpretazione psicologica della catarsi fu sostenuta da Valgimigli nella sua prefazione alla seconda edizione della traduzione della *Poetica* di Aristotele (1934) e si fondava sulla celebre interpretazione che ne aveva fornito (senza però le prove filologiche) Goethe in un suo saggio del 1826 *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* [“Rilettura della poetica di Aristotele”]. La catarsi è quel senso di soddisfazione psicologica che riceve il lettore quando la tragedia è costruita bene: allora l'armonizzarsi dell'architettura del dramma fa sì che il piacere che ne scaturisce porta il lettore a staccarsi dalle passioni descritte e a considerarle irreali, mentre invece a considerare reale la contemplazione piacevole della struttura della tragedia:

“L'autore tragico non deve soltanto eccitare passioni per poi abbandonare a se stesso l'uomo così eccitato; ma deve invece operare sugli animi degli spettatori in modo che la serie delle passioni... abbia una conclusione naturale, che si imponga allo spettatore come necessaria, come il finale di un pezzo di musica”.

La catarsi come “straniamento” spezza quindi l'illusione “realistica” dell'arte (l'immedesimazione) per porre in primo piano la logica della costruzione artistica, che ricompensa lo spettatore dell'eccitazione passionale da essa stessa causata. Al proposito Adorno mostra un atteggiamento per metà positivo e per metà negativo. Egli è favorevole allo spezzamento dell'illusione realistica, cioè allo straniamento quale fu teorizzato anche da Brecht:

“L'educazione estetica conduce fuori della contaminazione preestetica di arte e realtà. L'atteggiamento di distacco, risultato di quella educazione, non libera solamente il carattere obbiettivo dell'opera d'arte... L'arte abbisogna soggettivamente della estraneazione; questa era intesa anche dalla critica di Brecht all'estetica dell'immedesimazione” (*Posizione nei confronti della prassi*).

Adorno è però contrario a questa prassi nella misura in cui essa riduce il tragico a un fatto meramente estetico e gli conferisce con ciò un carattere di marginalità (o superfluità) nei confronti dell'impegno della vita:

“I bisogni estetici sono in certa misura vaghi e inarticolati... La recentissima ribellione all'arte ha questo di vero, che di fronte alla penuria assurdamente perdurante, alla barbarie che si riproduce ampliandosi, alla minaccia onnipresente della catastrofe totale, i fenomeni che si disinteressano della conservazione della vita assumono un aspetto stupidello” (*Posizione ecc.*).

In questo senso Adorno non potrebbe accettare l'accezione estrema (in questa direzione) della catarsi fattane da Valgimigli, per cui essa si identificherebbe senz'altro col piacere estetico e psicologico provocato dalla struttura dell'opera: "La catarsi è la *hedoné* propria della tragedia".

Adorno si trova piuttosto allineato con la critica che Carlo Diano (sostenitore, peraltro, dell'accezione medica della catarsi, che abbiamo visto pure condannata, per altri motivi, da Adorno) rivolge contro l'accezione meramente edonistica della catarsi: cfr. il suo saggio *Euripide auteur de la catharsis tragique* in "Numen", 1961: "Le plaisir dont il est question dans la tragédie n'est que le plaisir des larmes. Mais il est redoublé par l'universalisation qui est la prémisses de toutes les consolations".

Quest'interpretazione di Diano è quindi più sottile dell'interpretazione grossolanamente medica, sopra riportata del Robortello (riassumibile nelle parole: "consolati, poiché ad altri è accaduto di peggio"). Essa fa sua, quindi, la critica di Brecht all'ingenuità dell'"immedesimazione" dello spettatore nella vicenda tragica. Però combatte l'edonismo esteticamente godereccio di Valgimigli (che era giustamente criticato anche da Brecht). Il piacere delle lacrime non deriva né dal calcolo di quanti hanno sofferto più di noi, né da grossolana immedesimazione, ma dal senso dell'universalità del dolore.

Questo era il senso che già Cicerone forniva della catarsi nel paragrafo 58 del terzo libro delle *Tusculanes* e che egli riassume nel motto "non tibi soli" ["non (succede) solo a te"] e nel principio: "continet omnem animi sedationem humana in conspectu posita natura" ("la natura umana rappresentata di fronte contiene ogni consolazione dell'animo").

In questo senso la catarsi aristotelica riprenderebbe il precedente ideale, espresso da Platone nel *Fedone* (80 a - 81 a) della filosofia come "contemplazione della morte": "[la teoria] che filosofeggia rettamente che cosa può essere se non contemplazione della morte (*melete thanatoi*)?".

2) L'accezione orgiastica: la catarsi come sfogo

È interessante notare come Adorno, solitamente avverso a considerazioni emotive e sentimentali dell'arte, mostri invece una certa propensione verso quella tipica accezione della catarsi che vede in essa uno sfogo delle passioni realizzato attraverso il parossismo. Adorno ha infatti simpatia per la teoria di una scossa emotiva causata dal tragico, la quale non sia né mera "rimozione di passioni" (accezione medica) né mero "piacere estetico" (accezione psicologica):

"Chi resta colpito da opere significative non utilizza queste come liberatrici di emozioni proprie, altrimenti rimosse [catarsi medica]. La sua reazione appartiene all'attimo in cui chi recepisce dimentica se stesso e scompare nell'opera: è l'attimo della commozione... La scossa emotiva... non è simile al piacere [catarsi psicologica]. Piuttosto essa è un ricordo della liquidazione dell'io, che a quella scossa avvede la propria limitatezza e finitezza" (*Posizione ecc.*).

Quest'interpretazione della catarsi come scossa emotiva si ricollega all'interpretazione orgiastica. Eccola nelle parole del suo maggior sostenitore, Augusto Rostagni:

"I poeti, esponendoci casi terribili e compassionevoli, empiono e soddisfano quella parte dell'anima nostra la quale ha bisogno di piangere e di lamentarsi a sufficienza e di esserne sazia. Pare che, davanti a disgrazie non vere ma rappresentate, la ragione trascuri di tenere a freno la debolezza del pianto, quasi scusandosi di non essere spettatrice che di sventure altrui e non abbia vergogna a dare segni di consentimento e di pietà per le lacrime di un altro. Se la tragedia costituisce, quindi, uno sfogo (*apoplérosis*) a cui le forze dell'anima assetatamente aspirano, è verosimile che dopo un tale sfogo esse si sentano placate".

Mentre i sostenitori sia dell'interpretazione medica che di quella psicologica della catarsi si fondano sul capitolo VI della *Poetica* di Aristotele (sul brano qui citato prima), i sostenitori dell'interpretazione orgiastica si fondano invece sul capitolo VII dell'ottavo libro della *Politica* aristotelica:

"vi sono infatti taluni soggetti a questo perturbamento; e, come effetto delle melodie sacre, [vediamo] costoro, quando ricorrono alle melodie che trascinano orgiasticamente l'anima (*exorgiázousi ten psychén*), poi esser placati [da ciò] come per una cura o catarsi".

Non possiamo essere sicuri che, quando Adorno avanza la sua teoria della scossa emotiva dell'arte, abbia presente l'identificazione, dell'ottavo libro della *Politica* aristotelica della catarsi con l'*exorghiázēin*; però è molto probabile, in quanto la teoria della "scossa emotiva" è avanzata da Adorno proprio nel paragrafo successivo a quello in cui affronta esplicitamente il problema della catarsi aristotelica.

È interessante rilevare al proposito che gli sviluppi della psicanalisi nel dopoguerra (ai quali Adorno è particolarmente attento), hanno teorizzato la liberazione dalle tensioni attraverso un loro sfogo come un processo di omeostasi psicanalitica, molto simile alla suddetta teoria della catarsi come *exorghiázēin*. Si veda, ad esempio, il trattato di Otto Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* del 1945: "V'è nell'organismo una tendenza vitale di base ad eliminare le tensioni mediante una stimolazione esterna e a tornare con ciò allo stato energetico esistente prima delle tensioni".

In conclusione ci si potrebbe chiedere quanto questa teoria adorniana della scossa emotiva sia compatibile con la teoria, pure di Adorno, secondo cui le opere d'arte devono avere un "contenuto di verità": come può qualcosa di tanto irrazionale come una scossa emotiva costituire un contenuto di verità? Adorno si pone esplicitamente il problema e ritiene di risolvere la contraddizione sostenendo che la scossa emotiva non costituisce il contenuto di verità, ma è solo la riproduzione psicologica dell'immediatezza con cui l'arte trasmette quel contenuto di verità: l'immediatezza riguarda solo la trasmissione del messaggio poetico, mentre spetta poi alla critica razionale la valutazione di quel messaggio:

"Senza dare un giudizio, le opere d'arte indicano quasi col dito il proprio contenuto, senza che esso divenga discorsivo. La reazione spontanea [= "scossa emotiva"] di chi recepisce l'opera è mimesi dell'immediatezza di questo gesto. Tuttavia le opere non si esauriscono in esso. La posizione occupata da quel passo tramite il suo gesto soggiace... alla critica, la quale decide se... sia indice della loro specifica verità" (*Posizione ecc.*).