

INTRODUZIONE

Nel rimandare a un orizzonte di non conciliazione, il sublime rappresenta per Adorno uno strumento ideale, per mettere in luce le difficoltà, i paradossi e le sfide che la cultura deve affrontare dopo il fallimento della sua funzione etico-educativa, tragicamente attestato dal punto di non ritorno dell'Olocausto. Il sublime è la categoria estetica più adatta per orientarsi in un universo artistico come quello adorniano, fortemente radicato su fondamenta etiche ed epistemologiche, in un percorso in cui si intrecciano istanze estetologiche, sociologiche e di filosofia della storia.

In quanto categoria che rimanda a un dissidio, all'indissolubile contrasto tra il condizionato e l'incondizionato, il sublime si presenta come un concetto di difficile definizione ¹. Le sue molteplici, possibili declinazioni rimandano in un certo senso al carattere non sistematico con cui Adorno svolge la sua riflessione sul tema, che si vuole organizzare e contestualizzare a partire dalle osservazioni "disseminate" nel corpus dei suoi scritti; in particolare, *Ästhetische Theorie*, *Minima Moralia*, *Negative Dialektik*, *Noten zur Literatur* e le *Musikalische Schriften I-IV*.

Nel delineare un quadro della categoria del sublime si è deciso di

¹ Per una ricognizione storica della categoria del sublime, cfr. B. Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993 [trad. it. *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, a cura di C. Calì e R. Messori, consulenza scientifica di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2003]; M. Mazzocut-Mis, P. Giordanetti (a cura di), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, Led, Milano 2005; S. Morley (ed. by), *Sublime*, Whitechapel, London 2010; L. Russo (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, Aesthetica, Palermo 1970.

concentrarsi primariamente sui testi adorniani, con l'obbiettivo di portare alla luce una tematizzazione implicita, entro una cornice unitaria, restando al contempo fedeli alle intenzioni dell'autore. La letteratura secondaria specificamente dedicata al tema del sublime adorniano ², poco cospicua, è caratterizzata infatti da un'interpretazione di Adorno “contro Adorno”, che si sofferma più sulle affinità o divergenze con autori coevi (Lyotard, Heidegger) che sulle peculiarità della rivisitazione di tale categoria estetica.

Al contrario, si è scelto di offrire minor rilevanza al confronto con altri autori e alla contestualizzazione entro la storia del sublime, per lasciare meglio emergere la complessa struttura che questa categoria assume per il filosofo francofortese, prestando particolare attenzione ai nuclei tematici che lo legano all'esperienza della modernità. Il confronto con Kant costituisce la sola eccezione nell'essere individuato dallo stesso Adorno come il punto di partenza della necessaria dialettica di tale categoria estetica. Il tema del sublime è indagato come *topos* privilegiato da cui e attraverso cui affrontare questioni filosofico-estetiche essenziali: il legame tra etica ed estetica, il rapporto tra uomo e natura, il ruolo della cultura nel mondo amministrato, l'esperienza percettiva nella modernità e la costituzione del soggetto nel suo

2 La letteratura secondaria esclusivamente dedicata al sublime in Adorno conta infatti soltanto la seconda parte della monografia di Rosiek dedicata a *Maintaining the Sublime: Heidegger and Adorno* (Peter Lang, Bern 2000) e cinque contributi nella forma di saggio breve: W. Welsch, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in *Ästhetisches Denken*, Reclam Verlag, Stuttgart 1990; A. Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt 1993; E. Hammer, *The touch of art: Adorno and the sublime*, SATS, n. 2, v. 1, november 2000; Y. De Maeseneer, *The Subject's Destruction. A Note on Adorno's Sublime*, in *God out of Place? A Book Symposium on L.P. Hemming's Postmodernity's Transcending: Devaluing God*, “Ars Disputandi Supplement Series”, n. 3, 2005; P. V. Zima, *The subject, the beautiful and the sublime. Adorno and Lyotard between Modernism and Postmodernism*, in Á. Eysteinnsson, V. Liska, (ed. by), *Modernism. Volume I*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007. Il tema è stato poi affrontato tangenzialmente in lavori che si occupano del pensiero di Adorno in modo più ampio, per cui si rimanda alla bibliografia.

rapporto con il mondo.

Riferimento costante della rielaborazione adorniana del sublime, come si è detto, è la trattazione kantiana della *Kritik der Urteilkraft*. L'*Analytik des Erhabenen*, pur evidenziando i limiti storici insiti nel pensiero kantiano³, è per Adorno il punto di partenza privilegiato dal quale analizzare lo sviluppo dialettico di tale categoria estetica.

Il primo capitolo si occupa di questa eredità a partire dal rapporto tra arte, natura e soggetto; analizzando anzitutto il rapporto tra il progresso razionale e l'orizzonte naturale a partire dai concetti adorniani di seconda natura e reificazione, ripresi dalle riflessioni di Lukács e di Benjamin. Com'è noto, il capitalismo si configura come il dominio violento del soggetto sulla natura, che costituisce la principale azione distruttiva del moderno. La predominanza del soggetto si cristallizza nella seconda natura, ovvero in un ambito sociale, storicamente divenuto, in cui le relazioni umane assumono la forma di convenzioni necessarie ma svuotate di senso. Essa immobilizza il soggetto e la sua relazione con il mondo in schemi precostituiti, in cui non è possibile alcuna autentica conoscenza. La società si reifica perciò nel suo costituirsi come una formazione in cui tutto viene mercificato e ridotto al suo valore di scambio.

La seconda natura reificata è per Adorno una calcificazione del sistema sociale amministrato che elimina tutto quanto è diverso da sé. Essa fagocita la natura prima cancellandone ogni memoria; anche se tracce del non identico sopravvivono nel bello naturale, identificato da Adorno come allegoria del *di più*, di quanto trascende l'esperienza immediata. Non potendosi dare se non attraverso una mediazione, il bello naturale

³ Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften* (nel seguito GS), hrsg. von R. Tiedemann unter Mitwirkung von G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1970-1980, Bd. 7, pp. 496-497 [trad. it. *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 456].

sopravvive come tensione dell'arte a trascendersi; l'opera diventa così condizione di possibilità della natura.

Questa dinamica è per Adorno colta in modo esemplare nella teorizzazione del sublime di Kant, che fa intravedere la possibilità di negare la connessione di naturalità e sovranità soggettiva. Permettendo l'esperienza di un piano trascendente non riducibile al pensiero logico, e mantenendo la tensione tra identico e non-identico, il sublime diventa costituente storico dell'arte stessa, e lascia intravedere la possibilità di un'emancipazione dell'orizzonte della natura seconda. Tuttavia, il soggetto trascendentale kantiano, pur sopraffatto dall'incommensurabilità della natura, si scopre nel sublime superiore a essa in quanto dotato di ragione. Ciò corrisponde per Adorno alla complicità con il dominio istituito; e da qui il sublime deve superarsi dialetticamente per sottrarsi a tale complicità.

L'esperienza sublime dev'essere un "successo contro il soggetto", facendo riconoscere all'io la sua naturalità e annichilendolo nella presa di coscienza dello stato di illibertà dell'esistente. Il secondo capitolo si propone perciò di evidenziare come, attraverso l'esperienza dell'urto emotivo dell'*Erschütterung*, il sublime riesca a opporsi alla sottrazione di realtà che impedisce all'individuo di accedere in modo autentico all'esperienza di sé e del mondo. Adorno riprende da Freud la tesi per cui ogni indebolimento del potenziale razionale umano implichi dolore fisico, motivato dalla necessità della stessa ragione danneggiata di guarire. La sofferenza acquista così valore cognitivo nel segnalare *fisicamente* il desiderio di superare la propria patologia, consapevole del suo essere "malata".

Ed è proprio il sublime, e il suo carattere fondamentale di urto emotivo, che offre una speranza alla fisiologia percettiva della modernità, in crisi per la continua iperstimolazione che spinge l'individuo a una

distrazione continua, regressiva. Attraverso l'*Erschütterung*, precisa scelta terminologica che rimanda al pensiero di Kant e Schiller ⁴ il soggetto è scosso a tal punto da concentrarsi in uno stato di estrema tensione emotiva, che costituisce un antidoto alla dispersione sensoriale. L'*Erschütterung* non è un vissuto del soggetto, o una sua semplice proiezione; è un moto fisiologico che riscatta il sensibile e permette l'irruzione dell'obbiettività nella coscienza soggettiva, liberando l'espressione della sofferenza rimossa nell'esperienza dell'arte.

L'*Erschütterung* fa accedere al carattere di verità dell'opera, riverberando nel soggetto la consapevolezza percepita del sacrificio che l'imposizione della razionalità "illuminista" ha comportato. L'individuo, commosso, viene precipitato nel campo di forze dell'opera d'arte, diventando un momento della sua verità. L'arte diventa l'unico varco attraverso cui sottrarsi alla falsa totalità, una forma di resistenza che rifiuta di sottomettersi alle dinamiche sociali e storiche guidate da un principio razionale malato.

Nel terzo e ultimo capitolo ci si volge perciò ad approfondire la concezione adorniana dell'opera, per chiarire a che tipo di esperienza artistica si riferisca il sublime. Esso si declina in modo molto diverso dalle forme tradizionali attraverso cui si è storicamente espresso: sublimi sono quelle opere in cui la connessione interna di verità è collassata insieme alla forma.

Nel tentativo di cogliere le implicazioni di questa definizione, ci si soffermerà anzitutto sulla nozione adorniana di forma come *contenido*

4 Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5 [*Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, "Introduzione" di P. D'Angelo, Laterza, Roma 2008]; F. Schiller, *Vom Erhabenen. Zu weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darmstadt 1993 [trad. it. *Sul patetico; Sul sublime*, a cura di L. Reitan, SE, Milano 1989].

sedimentato. La forma si configura come un magnete che attrae a sé gli elementi che provengono dall'orizzonte empirico, trasfigurandoli attraverso la sua mediazione. Il contenuto dell'opera si realizza a partire da tale movimento della forma, dai significati che si sedimentano in essa nel tempo, lasciando traccia di una dimensione sensibile che non si può riconoscere in modo definitivo, quale memoria presente di un mondo scomparso.

Il sublime si lega così alla forma dell'opera nella sua costruzione, rinviando a ciò che oltre la forma stessa si esprime; la tensione dell'arte verso il non ancora essente, nel suo carattere di utopia non realizzabile. Questo dissidio si traduce nell'impossibilità di fissare in schemi definitivi la creazione artistica, per non scadere in una falsa conciliazione: l'arte rifiuta il proprio aspetto organico in quanto illusorio e affermativo. La pretesa di essere un intero è un'illusione ch'essa non può più alimentare, e che si traduce nella tensione al non finito, al frammento.

L'opera attesta la persistenza di un non essente che riflette ciò che c'è di più antico nella natura, quella differenza eliminata dalla logica del principio d'identità. Ogni creazione autentica cerca di esprimere questo sostrato rimosso, e in quanto linguaggio non concettuale l'arte è l'unica figura razionale che può imitare la voce della natura, che dice tacendo. Alieno al significato e alla comunicazione, tale linguaggio è affine all'ammutolare, e segna il limite del pensiero. Nel silenzio l'arte trova la sua pura espressione, accostandosi all'irrapresentabile, come negli esempi paradigmatici che si è scelto di evidenziare, Anton Webern e Samuel Beckett, modelli di un sublime che si pone come negazione determinata.

L'oltre dell'opera, quale determinazione negativa, si ritrova sublime nello sperimentare i limiti della rappresentazione. L'arte si misura con la sua frontiera estrema, con il proprio silenzio, con la possibilità del tacere

fuor di metafora e di spegnersi. L'autentica espressione esiste soltanto come espressione della negatività; e dopo l'urto emotivo dell'*Erschütterung*, della sofferenza in cui è storicamente culminato il dominio della *ratio*, il sublime si confronta nel suo carattere liminale con le macerie della soggettività e della cultura affermativa: determinato da un bisogno assoluto di espressione che coincide con l'ammutolire, «asilo dell'eternità abbandonata senza difese».

1

Questioni preliminari: tra libertà e natura.

Per quanto le parole possano rimbalzare dalla natura, tradirne il linguaggio con quello da cui esso qualitativamente si stacca – nessuna critica della teleologia della natura può eliminare il fatto che i paesi del sud conoscano giorni senza nuvole che sono come in attesa di essere percepiti. Volgendo alla fine così raggianti e sereni come sono cominciati, da essi proviene che non tutto è perduto, che tutto può diventare buono.

(T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*)

La rielaborazione adorniana del sublime trova nella teoria kantiana un punto di riferimento costante e imprescindibile, aprendosi a riflessioni che investono lo statuto dell'opera autentica e dell'estetica stessa, nonché il rapporto dell'uomo con la natura e con l'arte. *L'Analitica del sublime*, pur evidenziando i limiti storici insiti nel pensiero kantiano ⁵, è per Adorno il

⁵ Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 496-497 [trad. it. p. 456]. A questo proposito, Tom Huhn sottolinea come sia proprio la riflessione sul sublime a mettere in luce il debito di Adorno nei confronti del pensiero estetico kantiano; al punto che «the only substantive difference between Kant and Adorno lies in the history of the last two hundred years [...]. My hunch is that Adorno reads the *Critique of Judgement* as, simultaneously, the richest, most nuanced treatise on aesthetics, and as a site of immense repression. Rather than fault Kant's text for the latter, Adorno instead reads

punto di partenza privilegiato dal quale analizzare lo sviluppo della costellazione di elementi che si concretizzeranno nella sua concezione del sublime.

Il primo punto su cui il pensatore si sofferma è il rapporto tra il sublime e la natura. Com'è noto, la *Critica del Giudizio* afferma che il sublime non pertiene alla sfera artistica, determinata da uno scopo umano, ma soltanto alla natura grezza ⁶. Sublimi sono quei fenomeni naturali la cui intuizione coglie l'idea della loro infinità ⁷, o la cui rappresentazione suscita timore per la loro potenza ⁸. Adorno osserva a tal proposito che, «artisticamente irretito in un XVIII secolo che filosoficamente non avrebbe esitato a chiamare precritico» ⁹, Kant rivela d'essere figlio del suo tempo precisamente nell'attribuire il sublime esclusivamente alla natura e non all'arte, pur aprendo a orizzonti di possibilità radicalmente moderni, che vedranno le due sfere, quella artistica e quella naturale, intrecciarsi. Secondo Adorno, il filosofo tedesco si avvicina a una sensibilità “romantica” ¹⁰ nella sua descrizione di paesaggi sublimi e terribili ¹¹, esprimendo così un sentimento artistico e anticipando la traslazione dalla natura all'arte della categoria

that repression as intergral to the aesthetic». T. Huhn, *Kant, Adorno, and the Social Opacity of the Aesthetic*, in T. Huhn, L. Zuidervaart, *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Cambridge 1999. Cfr. inoltre M. Blechman, “Not Yet”: *Adorno and the Utopia of Conscience*, “Cultural Critique”, n. 70, pp. 177-178; R. Kaufman, *Red Kant, or the Persistence of the Third “Critique” in Adorno and Jameson*, “Critical Inquiry”, n. 4, summer 2000.

6Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, p. 253 [trad. it. *Critica del giudizio*, a cura di A. Gargiulo e riveduta da V. Verra, “Introduzione” di P. D'Angelo, Laterza, Roma 2008, p. 177].

7 Nel caso del sublime matematico: cfr. *ivi*, p. 255 [trad. it. p. 181].

8 Nel caso del sublime dinamico: cfr. *ivi*, p. 260 [trad. it. p. 193].

9 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 496-497 [trad. it. p. 456].

10 E precisamente «al giovane Goethe e all'arte borghesemente rivoluzionaria». Cfr. *ibidem*.

11 Il riferimento è a I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., § 28.

estetica in questione ¹². La descrizione kantiana del sublime ¹³ è incomparabile nell'esprimere la tensione tra natura e libertà che andrà a formare l'atto costitutivo della spiritualizzazione dell'arte. Prima di proseguire oltre è necessario tuttavia soffermarsi in modo più approfondito sui temi qui introdotti, cercando di comprendere meglio il rapporto che per Adorno si instaura tra natura e opera autentica, e in che modo questo rapporto si configuri, ancor prima che nel sublime, nel concetto di bello naturale.

I. 1 L'orizzonte naturale autentico

I. 1. 1 Premessa: natura seconda e società

È impossibile abbracciare l'orizzonte estetico adorniano isolandolo da una prospettiva più ampia che cerchi di comprendere il mondo da un punto di vista sociologico, oltre che eminentemente filosofico ¹⁴. Del resto, nei *Minima moralia* Adorno afferma esplicitamente che nessun aspetto della realtà può essere colto nel suo isolamento, dato il rapporto che si instaura

12 Cfr. su questo punto G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, "Aesthetica Preprint", Palermo 2007, pp. 9-10.

13 Adorno si riferisce qui al sublime inteso sia come ritrovamento di un limite della rappresentazione, sia nel suo essere un'esperienza sensibile della natura che permette al soggetto di intuire la propria moralità soprasensibile.

14 Cfr. su questo tema A. Honneth, *Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform, Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos*, in *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2005 [trad. it. *Fisionomia della forma capitalistica di vita. Abbozzo della teoria della società di Adorno*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli Editore, Roma 2005].

continuamente tra i singoli particolari e il tutto ¹⁵. Il carattere ancipite dell'arte, che si muove tra l'autonomia e il proprio aspetto sociale, indirizza anche la direzione del pensiero autentico, che danza tra diverse discipline e metodologie, tra filosofia, sociologia e musica. In questo senso, bisogna rivolgersi all'Adorno de *Die Idee der Naturgeschichte* ¹⁶ e *Negative Dialektik* ¹⁷, testi in cui si delinea la sua concezione di natura seconda [*Zweite Natur*], per meglio comprendere le questioni in gioco nella dialettica tra sublime e bellezza naturale.

Individuate esplicitamente le fonti della sua riflessione in Benjamin ¹⁸

15 Cfr. T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, GS 4 [trad. it. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, a cura di R. Ceppa, Einaudi, Torino 1994, pp. 74-75]: «Il pensiero dialettico si oppone alla reificazione anche nel senso che si rifiuta di confermare alcunché di singolo nel suo isolamento e nella sua separazione: e determina proprio l'isolamento come prodotto dell'universale».

16 Conferenza tenuta presso la sezione francofortese della Kant-Gesellschaft il 15 luglio 1932: *Die Idee der Naturgeschichte*, GS 1, pp. 345-65, [trad. it. *L'idea di storia naturale*, a cura di M. Tosti Croce, "Il cannocchiale", n. s., n. 1, 1977, pp. 91-109].

17 In particolare nell'exkursus dedicato ad Hegel *Weltgeist und Naturgeschichte*.

18 Adorno ribadisce il suo debito nei confronti di Benjamin anche nella *Negative Dialektik*: «Sarebbe invece compito del pensiero vedere tutta la natura e tutto ciò che si installa come tale, come storia e tutta la storia come natura [...]. Ma il momento in cui natura e storia diventano reciprocamente commensurabili è quello del passato: Benjamin l'ha riconosciuto bene nell'*Origine della tragedia tedesca*». T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, GS 6, p. 353 [trad. it. *Dialettica Negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, pp. 324-325]. Centrale è il concetto di *Ursprung*, di origine determinata in maniera dialettica come campo di forze: «La relazione d'origine differisce completamente dalla relazione pseudo-logica tra termine generico e specifico; qui, la provenienza non è che apparenza, nella misura in cui il tipo ed il numero delle specificazioni che un termine generico riceve nei termini specifici obbedisce all'azzardo. Di contro, ogni essenza è sin dall'inizio congiunta ad una pluralità limitata – cioè determinata – di essenze che non derivano dall'unità essenziale in senso deduttivo, ma che – nella realtà empirica – sono correlate a questa unità essenziale come condizione della loro presentazione e del loro sviluppo. L'unità essenziale regge da una parte all'altra una pluralità d'essenze in cui essa appare, ma in rapporto a cui rimane sempre diversa». W. Benjamin, *Sprache und Logik*, in *Gesammelte Schriften* (nel seguito GS), unter Mitwirkung von T.W. Adorno und G. Scholem, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, 1972-1999, Bd. 6, pp. 21-26. Per quanto concerne l'influenza del pensiero benjaminiano su Adorno cfr. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt 1973, E. Matassi, *T.W. Adorno e la seconda natura*, "Idee", n. 58, 2005, p. 31.

e Lukács¹⁹, nella sua conferenza sulla *Naturgeschichte* Adorno afferma la necessità di comprendere l'essere storico come un essere naturale. Si può affrontare adeguatamente il problema della relazione tra storia e natura soltanto concependo quest'ultima come essere storico proprio laddove sembra persistere più profondamente come natura, e viceversa²⁰. Storia e natura non si devono ipostatizzare in un rapporto di polarità contrapposte, ma compenetrarsi in un più autentico legame dialettico²¹; la tradizionale antitesi dei due concetti, prosegue Adorno nella *Negative Dialektik*, è vera nel suo esprimere la condizione del momento naturale, ma falsa nel suo negare la naturalità della storia²². Fondamentale è inoltre la dialettica con il momento sociale: in una qualsiasi esperienza della natura c'è in fondo l'intera società²³, la quale fornisce all'uomo gli schemi della percezione e stabilisce «per contrasto e somiglianza» ciò che viene definito come tale. «L'esperienza della natura viene co-costituita dalla facoltà della negazione

19 Adorno riporta per esteso due brani tratti dalla *Teoria del Romanzo*: G. Lukács, *Die Theorie des Roman*, Cassirer, Berlin 1920, pp. 52, 54 [*L'anima e le forme: teoria del romanzo*, trad. it. di S. Bologna e V. Messana, SugarCo, Milano 1972, pp. 294-295, 296]. Egli tuttavia ritiene che il filosofo ungherese, pur avendo compreso e tematizzato per primo il concetto di seconda natura e le implicazioni a esso legate, non sia stato in grado di offrire i mezzi per una sua adeguata interpretazione. A proposito dell'utilizzo adorniano della categoria dei due pensatori, Hullot-Kentor commenta: «While Adorno cites George Lukács and Benjamin as the origin of the idea of natural-history, the major characteristic of the essay is its Hegelian form [...]. Adorno introduces Lukács by giving him credit for having conceived the transformation of history into nature. Yet Adorno did not have to introduce Lukács for this purpose; the thought is equally central to Benjamin's work. [...] The decisive reason for Lukács in the essay is Adorno's interest in introducing the concept of "second nature" as a Hegelian concept that does not occur as such in Benjamin's writings». R. Hullot-Kentor, *Introduction to Adorno's Idea of a Natural History*, in *Things beyond resemblance. Collected Essays on T.W. Adorno*, Columbia University Press, New York 2006, pp. 245-246.

20 Cfr. T.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., pp. 354-355 [trad. it. p. 99].

21 Cfr. ivi, p. 360 [trad. it. p. 104]: storia e natura «erompono l'uno dall'altro e si intersecano in maniera tale che il naturale si presenta come segno per la storia, e la storia, anche nel suo lato più schiettamente storico, come segno per la natura».

22 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 351 [trad. it. p. 323].

23 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 107 [trad. it. p. 92].

determinata»²⁴, a partire da ciò che solo apparentemente le è estraneo.

Il complesso delle problematiche legate alla storia naturale si articola perciò nel concetto di seconda natura²⁵, che si configura in questo contesto come un ambito sociale, storicamente divenuto, in cui le relazioni umane, ridotte a «meri avvenimenti naturali», si riducono a convenzioni dotate di necessità costante, il cui senso rimane tuttavia estraneo e inafferrabile²⁶.

Riprendendo la definizione di Lukács²⁷, la natura seconda «è la

24 *Ibidem*.

25 Per un'analisi del concetto di seconda natura negli scritti di Adorno cfr. I. Testa, *Criticism from within Nature. The Dialectic between First and Second Nature from McDowell to Adorno*, "Philosophy and social criticism", n. 35, 2007.

26 Si deve inoltre ricordare che anche Hegel utilizza l'espressione *Zweite Natur*: riguardo alla fondazione delle istituzioni nelle *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Meiner, Hamburg 1989-in corso di pubblicazione, Bd. 14, p. 28 [trad. it. *Lineamenti di filosofia del diritto: diritto naturale e scienza dello stato*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2006, p. 56] e nella *Einleitung alle Vorlesungen über die Ästhetik I*, in *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von E. Moldenhauer und L.M. Michel, Frankfurt, Suhrkamp 1970, Bd. 13, p. 128 [trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, pp. 44-45]. Nel primo caso, la seconda natura è intesa da Hegel come negazione e superamento della natura prima in un'istituzione storica, il diritto, in cui la libertà raggiunge massima espressione. Nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* l'intreccio dialettico tra una prima natura immediata e una seconda natura mediata e razionale è invece il luogo in cui si sviluppa l'arte, come bisogno dell'uomo che eleva alla coscienza il mondo esterno e interno come un oggetto, in cui riconoscere il proprio io.

27 Cfr. G. Lukács, *Die Theorie des Roman*, cit., p. 52 [trad. it. pp. 294-295] citato da Adorno in *Die Idee der Naturgeschichte*: «Laddove non è dato immediatamente alcun obiettivo, le strutture che l'anima scopre nel suo umanarsi, in quanto sostrato e supporto della sua attività tra gli uomini, perdono il loro evidente radicamento nelle necessità superindividuali e formative; quelle strutture sono un semplice essente, forse solido, forse fragile, ma né recano il crisma dell'assoluto, né sono i ricettacoli della traboccante interiorità dell'anima. Esse danno forma al mondo della convenzione: un mondo alla cui onnipotenza non sfugge che il più profondo recesso dell'anima; un mondo che è onnipresente in una molteplicità inestricabile; la cui rigorosa conformità alle leggi, tanto sul piano del divenire che in quello dell'essere, si pone con necessaria evidenza al soggetto conoscente, ma che tuttavia non offre, proprio a causa della sua normatività, né un senso al soggetto in cerca di un obiettivo, né un campo per l'azione immediatamente sensibile. Questo mondo è una seconda natura: al pari della prima non può essere definito che come un sistema di necessità costante, ma il cui senso rimane estraneo e perciò stesso resta inafferrabile ed inconoscibile nella sua effettiva sostanza».

pietrificazione di un complesso di sensi, divenuto estraneo, incapace ormai di risvegliare l'interiorità; essa è un ossario di interiorità uccise»²⁸. Essa accoglie in sé la natura prima cancellandone ogni memoria, e non permettendone il ricordo come “altro” rispetto al quale diviene possibile cogliere la particolarità del dominio²⁹. Quanto più radicalmente la socializzazione si impossessa di «tutti i momenti di immediatezza umana e interumana», tanto più risulta impossibile rendersi conto che tale tessuto non è un fenomeno originario, nonostante la sua apparenza di natura, ma un divenuto³⁰. Proseguendo la sua analisi, Adorno fa corrispondere la seconda natura oggettivata alla natura irrigidita che si configura come l'oggetto del dramma barocco tedesco per Benjamin³¹, il quale interpreta la seconda natura come storia naturale³², portando così a compimento il trasferimento del concetto di natura in concetto storico.

I. 1. 2 La reificazione

La *Naturgeschichte* non deve dunque essere una sintesi del metodo naturale con quello storico³³, bensì comportare un mutamento di prospettiva, chiedendosi come poter interpretare i dati alienati e “senza

28 Ivi, p. 54 [trad. it. p. 296].

29 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 351 [trad. it. p. 323]. Cfr. su questo punto R. L. Frascioni, *Antropologia natura storia. T.W. Adorno e la “questione dell'umanismo”*, in M. Ophälders (a cura di), *Etica della filosofia per una funzione etica della cultura. Studi su Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano 2007, pp. 29-32.

30 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 351 [trad. it. p. 323].

31 Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS 1.1, p. 211 [*L'origine del dramma barocco tedesco*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999, p. 27].

32 Cfr. I. Testa, *Storia naturale e seconda natura. Adorno e il problema di una conciliazione non fondativa*, “La società degli individui”, n. 28, 2007, p. 49.

33 Cfr. T.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 356 [trad. it. rielaborata].

vita” della natura seconda. Del resto, una volta posta, «la distinzione tra *thesei* e *fusei* può essere risolta dalla riflessione, ma non abolita»³⁴. L'ideologia non si sovrappone all'essere sociale come uno strato che si possa staccare, ma gli inerisce costituzionalmente nel suo fondarsi sull'astrazione, essenziale per il processo di scambio alla base della moderna società capitalista. Quest'ultimo non può prescindere dagli uomini viventi, i quali si trovano in un certo senso necessitati ad assumere una facciata sociale, interiorizzata fino a diventare vera e propria natura, la cui essenza consiste nel considerare il valore come cosa in sé³⁵.

Il riferimento all'“apparenza socialmente necessaria” rimanda al problema marxiano della forma fenomenica del capitale³⁶, per cui ogni struttura della società borghese si presenta come naturale e ineluttabile³⁷, celando così i processi reali alla sua base. Si tratta di un nucleo problematico che coinvolge la percezione stessa del soggetto: «la cosalità del mondo è anche apparenza. Essa svia i soggetti ad attribuire alla cose in sé il rapporto sociale della loro produzione, come viene sviluppato nel capitolo marxiano sul feticismo»³⁸. Ogni fenomeno nella società dello scambio produce un'apparenza necessaria, che occulta l'essenza autentica di ogni oggetto: in una falsa oggettività che prende la forma della reificazione³⁹.

Adorno riprende il concetto formulato da Lukács in *Geschichte und*

34 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 351 [trad. it. p. 324].

35 Cfr. *ivi*, p. 349 [trad. it. p. 320].

36 Cfr. K. Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, hrsg. von F. Engels, in *Werke*, Dietz, Berlin 2003, Bd. 25, cap. 1 [trad. it. *Il capitale*, a cura di A. Macchioro, A. Maffi, UTET, Milano 2009, cap. 1]. M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico. Ragione, progresso, redenzione*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 211-218.

37 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 191 [trad. it. p. 170]: «La quasi-naturalità della società basata sullo scambio è solo sardonicamente una legge di natura, come il predominio dell'economia non è un'invariante».

38 *Ivi*, p. 190 [trad. it. p. 169].

39 Cfr. *ivi*, p. 191 [trad. it. p. 170]: «la reificazione stessa è la forma riflessa della falsa oggettività».

Klassenbewusstsein, per il quale la reificazione indica sia un processo – la riduzione a merce di scambio di ogni rapporto, oggetto, attività ⁴⁰ – sia il risultato percettivo del processo stesso ⁴¹, che non permette di accedere al di là dell'apparenza cosale di un' «oggettualità spettrale, che occulta nella sua legalità autonoma, rigorosa, apparentemente conclusa e razionale, ogni traccia della propria essenza fondamentale» ⁴². Agendo come una forza su cui l'attività umana non ha alcun influsso, la reificazione modifica anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell'uomo con il mondo; il soggetto regredisce a mero spettatore, incapace di influire su quanto lo circonda ⁴³.

Pur non giungendo a identificare la reificazione come seconda natura umana ⁴⁴, come fa Lucács, Adorno condivide con il filosofo ungherese ⁴⁵ la

40 Cfr. K. Marx, *Das Kapital*, cit., pp. 38-39 [trad. it. pp. 85-86]: «L'arcano della forma di merce consiste dunque semplicemente nel fatto che tale forma rimanda agli uomini come uno specchio i caratteri sociali del loro proprio lavoro trasformati in caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, in proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi rispecchia anche il rapporto sociale fra produttori e lavoro complessivo come un rapporto sociale di oggetti che esiste al di fuori di essi. Mediante questo *quid pro quo* i prodotti del lavoro diventano merci, cose sensibilmente sovrasensibili, cioè cose sociali...Quel che qui assume per gli uomini la forma fantasmagorica di un rapporto tra cose è soltanto il rapporto sociale determinato fra gli uomini stessi».

41 Cfr. G. Lohmann, *Indifferenz und Gesellschaft: Eine kritische Auseinandersetzung mit Marx*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, p. 17.

42G. Lucács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, in *Werke*, Luchterhand Verlag, Berlin-Neuwied 1962-1986, Bd. 2, p. 99 [*Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Sugarco, Milano 1974, p. 108].

43 Cfr. *ivi*, pp. 105-106 [trad. it. pp. 116-117].

44 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 191 [trad. it. p. 170]. Si veda a questo proposito anche la critica di A. Honneth, *Reification and Recognition. A New Look at an Old Idea*, in M. Jay (ed. by), *Reification. A New Look at an Old Idea*, Oxford University Press, New York 2008, p. 50: «[Lucács'] conceptual strategy is insufficient for the task of justifying the idea of "reification" as a "second nature", for when we speak of a second nature, we are dealing not only with economic occurrences, but with all dimensions of social activity. How can one explain what reification means outside of the sphere of commodity exchange, if this concept solely denotes an occurrence in which all elements of a social situation are redefined as economically calculable factors?».

45 «Essa [la trasformazione del rapporto di merce in una cosa caratterizzata da un'oggettualità spettrale] imprime la sua struttura all'intera coscienza dell'uomo: le

convinzione che le sue costrizioni conducano a una deformazione così profonda da influenzare la formazione stessa della razionalità. Tuttavia, nel pensiero adorniano la reificazione è un «epifenomeno» che rimanda a un ambito problematico più vasto, in cui la genesi storica dell'umano si intreccia con la dialettica delle categorie di soggetto e oggetto. Ovvero, non è possibile ipostatizzare come categoria isolata la reificazione, pena una comprensione soltanto parziale dell'ambito di fenomeni a cui essa fa riferimento.

Il male sta nei rapporti, che condannano gli uomini all'impotenza e all'apatia eppure devono essere mutati da loro; non principalmente negli uomini e nel modo in cui i rapporti gli appaiono. Di fronte alla possibilità della catastrofe totale la reificazione è un epifenomeno, e senz'altro lo è l'alienazione ad essa collegata, lo stato della coscienza soggettiva, che le corrisponde. Essa viene riprodotta dalla paura; [...] colui per il quale il cosale è il radicalmente cattivo, chi vorrebbe dinamizzare in pura attualità tutto ciò che è, tende all'ostilità verso l'altro, l'estraneo, il cui nome non a caso echeggia nel termine alienazione ⁴⁶.

I rapporti di scambio che dominano il mondo capitalista alienano l'individuo e instillano in esso il sospetto, e la paura, nei confronti di ciò che è altro, isolandolo nel suo solipsismo. La reificazione si inserisce entro la

sue qualità e capacità non si connettono più nell'unità organica della persona, ma appaiono come "cose" che l'uomo "possiede" ed "esteriorizza", alla stregua dei vari oggetti del mondo esterno. E naturalmente non vi è alcuna forma di rapporto tra gli uomini, alcuna possibilità per l'uomo di far valere le proprie qualità "fisiche" e "psichiche" che non sia sottoposta in misura crescente a questa forma di oggettualità». G. Lucáks, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, cit., p. 121 [trad. it. p. 130].

46 T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 191 [trad. it. p. 170].

dinamica della dominazione dell'uomo sulla natura, una dinamica che non risparmia, paradossalmente, l'umanità stessa. Il fenomeno chiave per comprendere l'intera costruzione del pensiero adorniano va perciò ricercato nel processo di costituzione storica del soggetto, e precisamente nel passaggio dalla mimesi "magica" al dominio razionale della natura descritto nella *Dialektik der Aufklärung* ⁴⁷. «Il programma dell'illuminismo era di liberare il mondo dalla magia» ⁴⁸, dissolvendo i miti e rovesciando l'immaginazione con la scienza per rendere libero il soggetto; ma nel momento in cui quest'ultimo si afferma, il mito stesso trapassa nell'illuminismo, e la natura in pura oggettività ⁴⁹.

Se la magia è altrettanto falsa della tensione illuminista al progresso, tuttavia in essa non si ha ancora la negazione astratta del dominio per cui l'uomo si identifica con il potere, conseguendo «l'identità del Sé, che non può perdersi nell'identificazione con altro, ma si possiede una volta per tutte, come maschera impenetrabile» ⁵⁰. Sono così poste le permesse per la separazione di soggetto e oggetto, grazie a cui l'uomo può asservire il mondo naturale ⁵¹, che diventa un mero sostrato del dominio, materia caotica, oggetto di pura suddivisione.

47 Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, GS 3, pp. 19-33 [trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1997, pp. 11-25].

48 Ivi, p. 19 [trad. it. p. 11].

49 Cfr. ivi, p. 24 [trad. it. p. 16]: «I miti che cadono sotto i colpi dell'illuminismo erano già il prodotto dell'illuminismo stesso. Nel calcolo scientifico dell'accadere è annullato il conto che, dell'accadere, il pensiero aveva già reso nei miti. Il mito voleva raccontare, nominare, dare l'origine: e quindi anche esporre, fissare, spiegare. Questa tendenza si è rafforzata con la stesura e la raccolta dei miti, che diventarono presto, da raccolta di cose avvenute, dottrina. [...] I miti, come li trovarono i tragici, sono già nel segno di quella disciplina e di quel potere che Bacone esalta come meta».

50 Ivi, p. 26 [trad. it. p. 18].

51 Cfr. ivi, p. 20 [trad. it. p. 12]: «la tecnica è l'essenza di questo sapere. Esso non tende a concetti e a immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale. [...] Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini».

Il prezzo che l'uomo deve pagare per la sottomissione a sé del mondo naturale è tuttavia altissimo: e corrisponde precisamente alla reificazione, alla negazione della propria pulsionalità, impedendo di disporsi ricettivamente rispetto a ciò che va oltre l'autoconservazione coatta di sé. Il sacrificio rituale magico viene interiorizzato da un Sè permanentemente identico, di cui emblema è l'Odisseo del celebre episodio delle sirene ⁵², come «un rituale sacrificale rigido, e implacabilmente osservato, che l'uomo celebra a se stesso opponendo la propria coscienza al contesto naturale» ⁵³. Negando la propria naturalità, il dominio del soggetto si esacerba in una distruzione del vivente, cieca nel dimenticare che soltanto in funzione di quest'ultimo si definiscono i compiti dell'autoconservazione.

I. 2 La bella natura

Il concetto di natura si è rivelato un intreccio dialettico che si irradia su un territorio più vasto, mettendo in gioco una serie di questioni “parallele” quali il rapporto tra società, natura e storia, nonché la costituzione del soggetto e la sua relazione con queste sfere. Compiendo un ulteriore passo avanti si deve perciò capire in che modo l'arte si rapporta alla natura, e in che modo l'esperienza estetica si configuri rispetto a essa: si è visto infatti come il raffronto con la natura sia la prima questione su cui Adorno si sofferma nella sua rielaborazione della categoria estetica del sublime.

⁵² Cfr. la sezione *Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung* nella *Dialektik der Aufklärung*.

⁵³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., p. 72 [trad. it. p. 61].

L'opera d'arte si inserisce per Adorno in un rapporto dialettico di continuo confronto, e non di sterile contrapposizione, con la natura; in accordo con Kant nel suo covare «un certo disprezzo per l'arte fatta dagli uomini che si contrappone convenzionalmente alla natura»⁵⁴. Come si avrà modo di approfondire, l'esperienza artistica comprende in un certo senso anche l'esperienza del naturale, dato che l'opera, puro artefatto, si contrappone al non fatto – la natura – in un rapporto di continua mediazione.

Anzitutto, ci si deve chiedere perciò in che modo sia possibile, se sia possibile, avere un'esperienza autentica della natura entro una struttura sociale reificata quale è per Adorno quella del mondo moderno. È necessario a questo punto introdurre un altro concetto estetico fondamentale per la teoria adorniana, ovvero quello del bello naturale, per cominciare a percorrere l'itinerario che porterà a definire la posizione del sublime rispetto a questo intreccio di elementi.

I. 2. 1 Il bello naturale

Se la seconda natura è il risultato del predominio del principio di scambio, nel quale ogni indifferenziato è negato, il bello naturale si presenta come una traccia del non-identico, un residuo di differenza entro il dominio dell'identità universale. Esso rimanda a un orizzonte trascendente che viene svelato, ma non portato a una realizzazione effettiva. Nell'esperienza del bello naturale si insinua un elemento di sofferenza: intesa sia anelito verso ciò che esso promette senza però rivelarsi, sia come dolore per

⁵⁴ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit, p. 100 [trad. it. p. 85].

l'insufficienza della manifestazione, che non può esaurirlo ⁵⁵.

Nel dominio della seconda natura reificata in cui vige la tirannia del sempre-uguale [*Immer-gleiche*] un'esperienza immediata della natura non è più possibile; ed in questo senso ci si deve rivolgere alla bellezza naturale. Essa si configura come immagine di quanto di più antico c'è nella natura, e allo stesso tempo come cifra del non ancora essente ⁵⁶, di una possibilità che manifesta un di più [*Mehr*] rispetto alla mera esistenza. Ancora una volta, le fondamenta di un'adeguata comprensione vanno ritrovate in Kant, che nell'assegnare alla natura il sublime «e con ciò forse qualsiasi bello che si sottrae al gioco puramente formale» ⁵⁷, dà voce alla fallibilità di quanto è artefatto; e poiché questo non è diventato per lui totalmente natura seconda, conserva l'immagine di una prima. Determinata dalla sua indeterminatezza, la bellezza naturale non si lascia afferrare in un concetto invariante, né schematizzare secondo il canone dei concetti universali, poiché «il suo peculiare concetto ha la propria sostanza in ciò che si sottrae alla concettualità universale» ⁵⁸. Essa, come riassume Tavani, è «esperienza della non-identità della natura nel senso del non-naturale della natura stessa» ⁵⁹.

Elemento fondamentale nell'avvicinarsi al non-identico è il dolore, come si avrà modo di soffermarsi più avanti: da intendersi sia come sofferenza per l'impossibilità di catturare una volta per tutte la verità che il bello naturale comincia solo a svelare ⁶⁰, sia come traccia della violenza che

55 Ivi, p. 114 [trad. it. p. 98].

56 Cfr. ivi, p. 115 [trad. it. p. 99].

57 Ivi, p. 101 [trad. it. p. 86].

58 Ivi, p. 110 [trad. it. p. 95]. Cfr. inoltre la critica adorniana ad Hegel, accusato di non saper cogliere il portato estetico ed artistico del bello naturale nel suo essere refrattario a essere determinato dallo spirito: ivi, p. 407 [trad. it. p. 369].

59 E. Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica ed estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012, p. 61. Cfr. anche T. Huhn, *Kant, Adorno, and the Social Opacity of the Aesthetic*, cit., pp. 5-6.

60 «La bellezza naturale è vicina alla verità, ma si nasconde nell'attimo della sua massima prossimità». T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 115 [trad. it. p. 99]. Cfr.

l'uomo ha inflitto e continua a infliggere al naturale ⁶¹.

La coscienza è «all'altezza dell'esperienza della natura solo quando [...] ne include in sé le cicatrici» ⁶², mettendo in moto il concetto di bello naturale attraverso ciò che natura non è; del resto, come si è visto, quest'ultima è legata a storia e società in un intreccio che non è dato scindere ⁶³. L'esperienza del bello naturale può darsi soltanto attraverso la sua negazione, passando attraverso la coscienza che gli si oppone e diventando manifestazione [*Erscheinung*] ⁶⁴, avvicinandosi all'arte nell'essere esperienza di immagini ⁶⁵. Il bello naturale esprime così la

inoltre ivi, p. 114 [trad. it. p. 98].

61 Cfr. ivi, p. 98 [trad. it. p. 83].

62 Ivi, p. 107 [trad. it. p. 92]. Del resto, «l'esperienza immediata della natura, prive della sua punta critica e sussunta sotto il rapporto di scambio – come conferma il termine “industria turistica” – è diventata non vincolante, neutrale e apologetica: la natura è diventata parco naturale e alibi». *Ibidem*.

63 «Nel bello naturale si intrecciano, con variazioni quasi musicali e caleidoscopiche, elementi naturali ed elementi storici. L'uno può costituirsi all'altro, ed è nella fluttuazione, non nell'univocità delle relazioni, che vive il bello naturale». Ivi, p. 111 [trad. it. p. 96].

64 Adorno nota come tuttavia il bello naturale, in un processo che trova le sue origini in Hegel e il suo effettivo compimento a partire da Schelling, è stato accantonato dalla riflessione estetica senza che la sua eredità nel bello artistico sia stata effettivamente riconosciuta e problematizzata. «Il bello naturale, a cui ancora erano vincolate le determinazioni più acute della *Critica della facoltà di giudizio*, non è più tematico. Non però perché esso, secondo la dottrina di Hegel, sia stato effettivamente tolto in qualcosa di più alto [*in einem Höheren aufgehoben wäre*]: è stato rimosso». Ivi, pp. 97-98 [trad. it. p. 83]. Secondo Adorno, la filosofia dell'arte ha distolto la propria attenzione dalla bellezza naturale come conseguenza del pensiero kantiano, secondo il quale nel mondo non va considerato nulla se non ciò che il soggetto autonomo deve a se stesso; in un paradigma per cui la verità della libertà dell'individuo si tramuta in non-verità, ovvero nell'illibertà dell'altro, dominato dalla tirannia del soggetto. Cfr. inoltre ivi, pp. 118-119 [trad. it. pp. 102-103].

65 Adorno definisce l'esperienza estetica come esperienza di immagini nel suo unire e sospendere in sé gli opposti caratteri di apparenza [*Schein*] ed espressione [*Ausdruck*] dell'opera. L'apparenza segna la differenza dell'opera rispetto alla realtà empirica, mentre l'espressione, attraverso e oltre la forma, rimanda a un *di più* rispetto alla configurazione dell'opera stessa. Come scrive Tavani, «per manifestare alcunché l'opera deve articolare una forma, ma perché in questa manifestazione si esprime qualcosa occorre che l'atteggiamento mimetico dell'arte non guardi alle forme né alla figure (ai miti), ma al privo di forma, al non-identico, all'energia non incanalata, al naturale». E.

tensione (irrealizzabile) alla verità, nonché la speranza di una presa di coscienza dell'uomo. Quest'ultimo resistere alla natura nella sua immediata manifestazione, nel suo essere soggiogata alle dinamiche del dominio e perciò “falsa”⁶⁶.

Nella sua qualità espressiva, la natura rivela qualcosa di altro nell'intensità in base a cui qualcosa di non fatto dall'uomo parla, come si avrà modo di approfondire meglio nel terzo capitolo. Tale intensità presuppone un'espressione obiettiva che non si riduce al soggetto: il bello naturale indica anzi il “primato dell'oggetto” nell'esperienza soggettiva, nucleo fondamentale del pensiero oltre che della pratica artistica⁶⁷.

Il primato dell'oggetto definisce per Adorno una modalità non violenta di individuare il rapporto tra soggetto e oggetto. Al di là delle difficoltà strutturali nel definire entrambi i termini della questione⁶⁸, la scissione tra soggetto e oggetto è per Adorno al contempo reale e apparente. È reale nel dare espressione a un che di necessariamente divenuto⁶⁹, ma falsa nel momento in cui viene ipostatizzata e scissa dalla sua dinamica storica.

Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica ed estetica in Theodor W. Adorno*, cit., p. 86.

66 Ivi, p. 89. Sulla concezione di natura in Adorno, cfr. F. Alford, *Nature and Narcissism: The Frankfurt School*, “New German Critique”, n. 36, autumn 1985; D. Cook, *Adorno on Nature*, Acumen Publishing Limited, Stocksfield 2011; M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico: ragione, progresso, redenzione*, Jaca Book, Milano 2004, in particolare pp. 207-218; E. S. Nelson, *Revisiting the Dialectic of Environment: Nature as Ideology*, “Telos”, n. 155, summer 2011.

67 Privilegiare il momento della soggettività artistica significa per Adorno negare il primato dell'oggetto che invece costituisce la struttura fondamentale dell'arte: essendo primato della cosa stessa (l'opera) sia rispetto al suo creatore sia rispetto al suo fruitore. Questo primato non deve però ricadere nella polarità opposta, in un “oggettivismo” non mediato che eluderebbe il carattere ancipite dell'arte, tramutandosi nel primato di ciò che di volta in volta viene rappresentato “dall'esterno”. Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 340 [trad. it. p. 228].

68 Cfr. T.W. Adorno, *Zu Subjekt und Objekt*, in *Stichworte. Kritische Modelle*, GS 10.2, p. 742 [trad. it. *Su soggetto e oggetto*, in *Parole chiave. Modelli critici*, a cura di M. Agrati, con un saggio introduttivo di T. Perlini, SugarCo, Milano 1974, p. 212].

69 Altrettanto menzognera è la presunzione di una condizione di originaria identità tra soggetto e oggetto: cfr. ivi, p. 743 [trad. it. p. 213].

L'inseparabilità dei due termini non si deve identificare con l'unità, poiché in essa sopravvive il momento del diverso ⁷⁰. Adorno ritiene che un ipotetico "stato di salvazione" futuro debba essere caratterizzato dalla comunicazione del differenziato, cioè non dall'indifferenziata unione di soggetto e oggetto, né dalla loro ostile antitesi. L'affermazione del primato dell'oggetto non vuole restaurare una cieca abnegazione al mondo esterno, ma si propone di superare il «frammento di reificazione» costituito dalla opposizione rigida tra soggetto e oggetto.

Priorità dell'oggetto significa perciò che il soggetto è dal canto suo anche oggetto, poiché di fatto quest'ultimo viene conosciuto attraverso la coscienza. Il soggetto, concetto portante [*Inbegriff*] della mediazione, è il *come* attraverso cui tale relazione si dà, e mai, in quanto contrapposto all'oggetto, il *quid* postulato da ogni rappresentazione ⁷¹. La priorità dell'oggetto è il "correttivo" della riduzione soggettiva, che non vuole rinnegare il ruolo del soggetto nella relazione conoscitiva ⁷².

Inserendosi in questa dinamica, il bello naturale evade dalle costrizioni del pensiero mercificato, non considerando mai la natura come materia di lavoro o di riproduzione della vita, né come sostrato d'indagine scientifica. La natura si avvicina all'arte nel distacco da ogni fine di

70 Cfr. *ibidem*.

71 Cfr. su questo punto T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., pp. 50-67 [trad. it. pp. 37-50].

72 T.W. Adorno, *Zu Subjekt und Objekt*, cit., p. 748 [trad. it. p. 218]. Traslandosi sul piano estetico, può affermare che l'opera d'arte diventa obiettiva grazie alla mediazione soggettiva di tutti i suoi momenti. Solo nel soggetto l'in-sé trova rifugio, nella situazione di signoria universale; l'obbiettivazione dell'opera spera di giungere alla verità che al soggetto si può dischiudere solo entro la tensione dialettica con l'oggetto. Il lavoro dedicato all'opera d'arte, la sua produzione, si configura perciò come lavoro sociale che passa, necessariamente, attraverso l'individuo, senza che questi debba essere consapevole del suo retaggio collettivo. L'autonomia dell'arte dal suo creatore è «l'espressione più semplice del suo esser costituita come rapporto sociale che porta in sé la legge della sua propria oggettualizzazione». Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 332 [trad. it. p. 222].

autoconservazione, e la bellezza naturale si mostra affine al bello artistico. Ipostatizzata nella sua opposizione con la società, quest'ultima non può corrispondere nel mondo alla sua essenza, ovvero darsi immediatamente: e perciò la sua immagine si nega completamente nell'artefatto, salvandosi nella sua non realizzazione. Il bello naturale sopravvive quale allegoria del *di più*, di quanto trascende l'esperienza immediata, un'allegoria che non deve però essere scambiata per un effettivo stato di conciliazione, pena la decadenza «a mezzo fortuito per velare e giustificare lo stato non conciliato, in cui sarebbe comunque possibile tale bellezza»⁷³. L'arte diventa così condizione di possibilità per la natura: essa cerca di mantenere ciò che la natura promette, rompendo quella stessa promessa nel farsene carico. In questo senso si dimostra vero il teorema hegeliano per cui l'arte sarebbe ispirata dall'indigenza del bello naturale. La sua autentica essenza è realizzata dalle opere d'arte, che fanno aprire gli occhi ai loro fruitori. L'arte rimpiazza la natura «nella sua abolizione in effigie»⁷⁴.

I. 2. 2 La spiritualizzazione dell'arte

Seppur fugacemente, l'arte oltrepassa la reificazione e permette di cogliere un bagliore di quanto è al di là delle relazioni di dominio sulla natura. L'atto che fonda la coscienza di qualcosa di bello, secondo Adorno, deve essere compiuto nell'esperienza immediata se non vuole già postulare ciò che costituisce; in questo senso, la bellezza naturale e quella artistica si volgono verso la stessa tensione⁷⁵, nel voler ripristinare la natura

73 Ivi, p. 108 [trad. it. p. 93].

74 Ivi, pp. 103-104 [trad. it. p. 89].

75 Paddison sottolinea a tale proposito l'influenza di Schelling su Adorno: «Si può

abbandonando la sua immediatezza ⁷⁶. In tutto e per tutto qualcosa di umano, l'opera deve rappresentare il bello naturale nel suo esprimere il primato dell'oggetto, il non essere riducibile al soggetto, di cui la natura reca le tracce del dolore per la perdita della propria libertà. L'arte non è imitazione della natura, né di una singola bellezza naturale, bensì del bello naturale in sé, che non va inteso né come fuga panteistica né come riproduzione mimetica. La natura è irriproducibile, nel suo essere già

affermare che [...] nel pensare il concetto di arte nel suo rapporto con la natura Adorno sia [...] influenzato da Schelling, pur con qualche riserva, che riguarda il modo in cui Schelling ci devia dall'esperienza della bellezza naturale verso l'esperienza dell'arte. Al pari di Schelling, Adorno vede l'arte come un modello per la filosofia stessa». M. Paddison, *Il concetto di natura nell'estetica musicale di Adorno*, in E. Matassi, E. Tavani (a cura di), *Theodor W. Adorno 1903-2003. L'estetica. L'etica*, "Cultura tedesca", n. 26, 2004, p. 199.

76 Cfr. *ivi*, p. 408 [trad. it. p. 370]. Adorno prosegue nella sua analisi introducendo il concetto benjaminiano di aura, che viene però precisato come atmosfera [*Atmosphäre*] dell'opera d'arte, da intendersi come ciò attraverso cui ogni momento rinvia oltre di sé nella connessione di tutti i momenti dell'opera stessa: «il rinviare al di là di sé dell'opera d'arte non soltanto appartiene al suo concetto, ma si può ricavare dalla configurazione specifica di ogni opera d'arte. [...] Esattamente questo elemento ha, però, il proprio modello nella natura, e l'opera d'arte è più profondamente affine a quest'ultima in esso che in ogni somiglianza cosale. Percepire nella natura l'aura di essa [...] significa rendersi conto relativamente alla natura di ciò che rende essenzialmente tale l'opera d'arte, [...] quel significare obiettivo [...] che ha il proprio modello in quell'espressione di malinconia, o di pace, che si ricava dalla natura se non la si vede come oggetto d'azione». *Ivi*, pp. 408-409 [trad. it. pp. 370-371]. Non si vuole qui approfondire un complesso orizzonte di analisi e confronto con la nozione benjaminiana, per cui ci si limita a rimandare al dibattito più recente sul tema: M. Rosen, *Benjamin, Adorno and the Decline of the Aura*, in F. Rush (ed. by), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; Y. Sherratt, *Adorno's aesthetic concept of aura*, "Philosophy and Social Criticism", n. 33, 2007; S. Weber Nichol森, *Adorno, Benjamin and the aura: an aesthetics for photography*, in M. O'Neill (ed. by), *Adorno, Culture and Feminism*, SAGE, London 1999; J. M. Bernstein, *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 111-131; G. Richter, *Adorno and the Excessive Politics of Aura*, in *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the premature death of aura*, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2001; E. Hammer, *Adorno and the Political*, in particolare il paragrafo *The Adorno-Benjamin dispute: aura and de-aestheticization*, Routledge, New York 2005, pp. 122-131; G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, "Rivista di estetica", n. 52, 2013; L. V. Distaso, *Possibilità dell'aura tra arte e musica. Appunti su Benjamin e Adorno*, "Rivista di estetica", n. 52, 2013.

manifestazione e perciò immagine; la sua riproduzione sarebbe una tautologia, che «nell'oggettualizzare ciò che si manifesta al tempo stesso lo elimina»⁷⁷. Quanto più le opere si avvicinano alla natura, tanto più si distanziano dalla sua imitazione⁷⁸.

Una prima ragione di ciò va ricercata nell'indeterminatezza, dell'oggetto non meno che del concetto, del bello naturale, antitetico alle determinazioni e in quanto tale affine alla musica nel suo carattere sfuggente⁷⁹: «come in musica, ciò che è bello nella natura balena per sparire subito davanti al tentativo di arrestarlo»⁸⁰. Si tratta di un'aporia che non riguarda soltanto il bello naturale, ma l'estetica stessa nel suo complesso: il suo oggetto, negativo e indeterminabile, è tuttavia interpretato dalla filosofia per dire ciò che essa non può esprimere, quel *di più* che solo l'arte può fugacemente svelare nel suo non dire. Si avrà modo di tornare più avanti su questo snodo fondamentale del pensiero adorniano; per ora, ci si limiterà a sottolinearne le conseguenze per la natura e la sua bellezza.

L'insufficienza del bello naturale, ovvero il suo essere indeterminato, può considerarsi infatti secondo Adorno come una motivazione dell'arte in senso forte⁸¹. Nell'arte, ciò che è sfuggente viene obiettivato e chiamato a

77 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 105 [trad. it. p. 90].

78 «Di fatto, con la spiritualizzazione a cui è stata sottoposta negli ultimi duecento anni e grazie a cui è diventata maggiorenne, l'arte non si è resa estranea alla natura, come vorrebbe la coscienza reificata, ma si è avvicinata al bello naturale per quel che concerne la propria configurazione». Ivi, p. 121 [trad. it. p. 105].

79 Cfr. ivi, p. 113 [trad. it. p. 97].

80 *Ibidem*.

81 «Il fatto che l'esperienza del bello naturale, almeno secondo la sua coscienza soggettiva, si tenga al di qua della dominazione della natura, come se in origine fosse immediata, ne definisce forza e debolezza. La sua forza, perchè richiama alla memoria una situazione senza dominio che probabilmente non c'è mai stata; la sua debolezza, perchè proprio così essa finisce in quell'amorfo da cui il genio si ergeva vedendosi concessa per la primissima volta quell'idea di libertà che si realizzerebbe in una situazione senza dominio. *L'anamnesis* della libertà nel bello naturale mette fuori strada poiché si aspetta la libertà in una più vecchia illibertà». Ivi, pp. 104-105 [trad. it. pp. 89-90].

durare; per questo l'opera è concetto, pur in modo diverso che nella logica discorsiva. La debolezza del pensiero, in quanto debolezza del soggetto, al cospetto del bello naturale, e la forza obiettiva di questo esigono che quanto in esso è enigmatico si rifletta nell'arte e in tal modo, sebbene di nuovo non come qualcosa di in sé concettuale, si determini rispetto al concetto ⁸².

L'intreccio di arte e natura porta cioè alla manifestazione, seppur effimera per sua stessa essenza, di ciò che nella realtà dominata dalla razionalità illuministica si è perduto. Quanto più l'arte, integrando il primato dell'oggetto, viene sottratta alle intenzioni della soggettività che la plasma, ovvero non viene ridotta soggettivamente, tanto più si apre al non concettuale. Il suo linguaggio si avvicina alla metafora del libro della natura, che l'arte deve leggere con spirito critico, evitando di ipostatizzare la natura a mito. L'opera deve superarne la «signoria» in un rapporto dinamico di non dominazione ⁸³, che permetta di recuperare istanze della natura “prima” portando alla luce ciò che la *ratio* dimentica ⁸⁴.

Come la natura, l'arte rimanda così a qualcosa che non c'è, manifesta un non-essente come se fosse esistente. L'opera è paragonata da Adorno al fenomeno dei fuochi d'artificio ⁸⁵, ovvero qualcosa che si dà empiricamente, ma liberato dal peso dell'empiria nel suo carattere effimero, transitorio. Né

82 Cfr. *ivi*, p. 106 [trad. it. p. 98].

83 Cfr. L. Goehr, *Elective Affinities. Musical Essays on the history of aesthetic theory*, Columbia University Press, New York 2008, p. 97: «More or less around 1800, but increasingly thereafter, art and nature were made into stark opposites, assigned as each was to its own sphere, according to the dialectic of enlightenment. Having been overly separated from each other, each began to call on the other or to elect an affinity without seeking to become each other in a false claim of identification. Nature called on art for its construction and form, as art called on nature for its spontaneity and immediacy, though each still recognized its difference from the other. With this argument [...] Adorno refuses both the harsh separation of nature and art, as their identity, to encourage the preservation of the dynamic tension [...] between the two of them».

84 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 105 [trad. it. p. 90].

85 *Ivi*, p. 125 [trad. it. p. 109]

essente né concetto universale, ciò che si manifesta nell'arte ha in sé un'essenza critica, e rappresenta il non-sussumibile che sfida il principio di scambio, legge fondamentale del reale. Il manifestantesi non è scambiabile: dato il suo carattere evanescente, non costituisce una singolarità che si possa sostituire con un'altra, né può essere sussunto entro una vuota universalità⁸⁶.

Il non-essente, che trova un fugace spiraglio nell'arte, cela in sé anche una *promessa di felicità*. Nel sorgere *come se* fosse esistente, pur non essendolo, «promette ciò che non è, annuncia obiettivamente e benché in modo distorto la pretesa che ciò, visto che si manifesta, debba anche essere possibile»⁸⁷. Nell'opera in quanto apparizione si esprime perciò la tensione verso l'alterità che è antitesi del meccanismo omologante della realtà reificata. Un "sarebbe", dice Adorno, sullo sfondo di un "non è", il quale non si può però riferire a nulla di presente al mondo⁸⁸. L'arte diventa un'utopia, ma in negativo: sì promessa di felicità, come annunciava Stendhal, ma una promessa che non può essere mantenuta.

Per non tradire il suo carattere utopico e scadere così in una forma di consolazione che si integri con lo *status quo*, l'opera non può concretizzare l'utopia: nemmeno negativamente⁸⁹. In ciò si svela il carattere di verità dell'opera: dal momento che Adorno rovescia l'identità hegeliana tra reale e razionale⁹⁰, vero è tutto ciò che non si accorda con il mondo. Il sigillo dell'arte autentica sta nel manifestarsi della sua apparenza (di ciò che non è apparente) senza possibilità di menzogna. Il nucleo del vero artistico si

86 Cfr. *ivi*, p. 140 [trad. it. p. 122].

87 *Ivi*, p. 127 [trad. it. p. 111].

88 Cfr. *ivi*, p. 162 [trad. it. p. 142].

89 Cfr. *ivi*, p. 55 [trad. it. p. 45]. Sulla realizzazione dell'afflato utopico dell'arte come sua stessa fine, cfr. *ivi*, p. 199 [trad. it. p. 177].

90 Cfr. T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 55 [trad. it. p. 48] : «Il tutto è il falso».

configura come un «qualcosa di plurimo» che si sottrae alla forza dell'identificazione, e che perciò non può essere colto dal giudizio discorsivo.

Nel suo carattere di manifestazione, di *apparition*⁹¹, l'opera si spiritualizza: ciò che nelle opere d'arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma nemmeno identico a essa, è il loro spirito. Esso trascende la cosalità e tuttavia il fenomenico gli è necessario, nel suo scaturire dalla configurazione dei momenti sensibili dell'opera – pur senza coincidere completamente con la loro organizzazione⁹². Il luogo dello spirito è la «configurazione del manifestantesi»⁹³: essendo in continuo divenire, non va ingenuamente definito (e delimitato) come l'intenzione dell'artista, né come l'idea che l'opera si presume simboleggi, né come uno strato della sua manifestazione. «Esso dà forma alla manifestazione come questa a lui; fonte luminosa grazie a cui il fenomeno si accende, diventando poi fenomeno in senso pregnante»⁹⁴. L'orizzonte sensibile viene riconosciuto come fondamentale elemento del processo artistico, ma soltanto nella sua forma riflessa, mediata da una spiritualizzazione – un distacco dalla natura – con la quale l'arte cerca di revocare la separazione stessa. Lo spirito è il non-fattuale nella fattualità dell'opera; esso rende le opere un che di altro

91 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, pp. 163-164 [trad. it. pp. 142-143].

92 Su questo punto s'innesta la critica adorniana alla concezione hegeliana dello Spirito Assoluto, idea statica che non comporta l'apertura verso il differenziarsi da sé, bensì la totalità e l'assoluta identità (cfr. *ivi*, p. 98 [trad. it. p. 120]): dove, al contrario, la spiritualizzazione nell'arte deve saper riconquistare la differenziazione oppressa, pena il degenerare in un atto di violenza dello spirito (cfr. *ivi*, p. 104 [trad. it. p. 125]). Inoltre, quale dottrina del bello come manifestarsi sensibile dell'Idea sensibile, l'estetica hegeliana si macchia per Adorno di apologia dell'immediato in quanto sensato: ovvero, l'esatto contrario della spiritualizzazione radicale. Conclude dunque il filosofo: «paradossalmente la metafisica dello spirito di Hegel genera qualcosa come la reificazione dello spirito interno all'opera d'arte nell'idea fissabile di quest'ultima. [...] Non è che tutto l'essente sia spirito, ma l'arte è un essente che attraverso le proprie configurazioni diventa qualcosa di spirituale». *Ivi*, p. 106 [trad. it. p. 123].

93 *Ivi*, p. 96 [trad. it. p. 118].

94 *Ibidem*.

rispetto al cosale, benchè esse possano diventarlo soltanto in quanto cose, nel loro impulso all'oggettivazione.

I. 2. 3 Il sublime e la natura

La natura trova la sua bellezza nel dire più di quanto essa è; e «idea dell'arte» è strappare questo di più alla sua contingenza, impadronendosi della sua apparenza per determinarla «in quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreal»⁹⁵. E la dottrina kantiana del sublime, osserva Adorno, descrive assai bene un'arte spiritualizzata, tesa nel sospendersi in funzione di un contenuto di verità che non appare e che tuttavia si manifesta nell'apparenza dell'opera⁹⁶. Al punto che, continua il filosofo, «il sublime, che Kant ha riservato alla natura, dopo di lui è diventato il costituente storico dell'arte stessa»⁹⁷, tracciando la linea di demarcazione rispetto al semplice artigianato. Alla migrazione del sublime dalla natura all'arte ha contribuito il concetto di natura proprio dell'illuminismo, con la sua «tabuizzazione» dell'elementare e l'emancipazione del soggetto; in una situazione di reificazione imperante, l'arte, come si è visto, si spiritualizza in quanto natura⁹⁸, diventando catarsi e sublimazione di quest'ultima.

95 Ivi, p. 122 [trad. it. p. 105].

96 Ivi, p. 292 [trad. it. p. 263].

97 *Ibidem*. Cfr. anche ivi, p. 294 [trad. it. p. 264]: «anche la *hybris* della religione artistica, dell'autoinnalzamento dell'arte ad assoluto, ha un proprio momento di verità nell'allergia per il non sublime nell'arte».

98 «Lo spirito dell'arte è autoriflessione relativa a quanto in esso vi è di naturale. Quanto più l'arte accoglie in sé qualcosa di non-identico, qualcosa di immediatamente contrapposto allo spirito, tanto più deve spiritualizzarsi. [...] Non grazie alle idee che dichiarerebbe l'arte si spiritualizza, ma grazie a quanto è elementare. Ciò è quel qualcosa di privo di intenzioni che lo spirito riesce ad accogliere in sé; la dialettica tra i due è il contenuto di verità. La spiritualità estetica da sempre è andata d'accordo

Attraverso la sua traslazione nell'opera, tuttavia, la determinazione kantiana del sublime viene spinta al di là di sé, in un itinerario che va ricostruito per comprendere in che modo la categoria del sublime vada ripensata dialetticamente:

Secondo essa [la concezione kantiana del sublime] lo spirito, nella propria impotenza empirica di fronte alla natura, esperisce ciò che di sé è intelligibile in quanto sottratto a quest'ultima. Poiché tuttavia il sublime deve poter essere sentito al cospetto della natura, la natura diventa, conformemente alla teoria soggettiva della costituzione, a sua volta sublime, e l'autoriflessione per quel che riguarda il suo sublime anticipa qualcosa della conciliazione con essa. La natura, non più oppressa dallo spirito, si libera dalla scellerata connessione di naturalezza e sovranità soggettiva. Tale emancipazione sarebbe il ritorno della natura, e questa, immagine rovesciata della pura esistenza, è il sublime ⁹⁹.

Nel momento in cui l'orizzonte dell'esperienza estetica si apre al sublime kantiano, la grandezza astratta della natura è ancora in grado di mostrare uno spiraglio che si sottrae al dominio e che ricorda l'impotenza dell'umano, così che anche Nietzsche «si è potuto sentire a Sils Maria “duemila metri al di sopra del mare, per non dire al di sopra degli uomini”» ¹⁰⁰. Il soggetto si proietta sulla natura e si sente vicino a essa pur essendone scisso ¹⁰¹; e la sua impotenza nella società reificata a natura seconda diventa

meglio con il fauve, con il selvaggio, che non con ciò che è culturalmente occupato». Ivi, pp. 292-293 [trad. it. p. 263].

99 *Ibidem* [trad. it. p. 264].

100 Ivi, p. 110 [trad. it. p. 94].

101 Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 264 [trad. it. p. 201] : «la sublimità non

stimolo a rivolgersi alla “presunta” natura prima. Nell'esperienza del sublime il soggetto è inizialmente sopraffatto dalla potenza della natura; tuttavia, Kant rovescia tale sopraffazione in un'affermazione del soggetto stesso ¹⁰², per cui «l'umanità della nostra persona resta intatta, quand'anche dovessimo soggiacere all'impero della natura» ¹⁰³. Il concetto kantiano di sublime trova il suo nucleo essenziale nel configurarsi come resistenza dello spirito a una potenza superiore [*Übermacht*] ¹⁰⁴; ed in questo senso è complice con il dominio, nel rafforzare ulteriormente il predominio del soggetto sull'orizzonte naturale.

Adorno ritiene al contrario che di fronte alla natura lo spirito si accorga meno della propria superiorità che della sua propria naturalità. È il ricordo della natura a muovere il soggetto del sublime al pianto; ¹⁰⁵ al punto che l'io esce dalla prigionia in se stesso, sperimentando in parte la libertà che deriva dall'aver ritrovato la propria somiglianza con la natura ¹⁰⁶. Si

risiede dunque in nessuna cosa della natura, ma soltanto nell'animo nostro, quando possiamo accorgerci di esser superiori alla natura che è in noi, e perciò anche alla natura che è fuori di noi (in quanto ha influsso su di noi)».

102 Cfr. al proposito Y. De Maeseneer, *The Subject's Destruction. A Note on Adorno's Sublime*, cit., p. 84.

103 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 262 [trad. it. p. 195]. Cfr. inoltre ivi, p. 261 [*ibidem*]: «allo stesso modo che nell'immensità della natura e nell'incapacità nostra a trovare una misura adeguata per la valutazione estetica della grandezza del suo dominio, scoprimmo la nostra propria limitazione, ma ci rivelata nel tempo stesso, nella facoltà della ragione, un'altra misura non sensibile, la quale comprende quell'infinità stessa come una unità, e di fronte a cui tutto è piccolo nella natura, – troviamo per conseguenza nel nostro animo una superiorità sulla natura considerata anche nella sua immensità; così l'impossibilità di resistere alla potenza naturale ci fa conoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura, cioè la nostra debolezza fisica, ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità che abbiamo su di essa, da cui deriva una facoltà di conservarci ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna».

104 E non all'oggetto della sua manifestazione immediata: «le alte montagne parlano come immagini di uno spazio liberato da quanto le incatena, lo restringe, e del possibile prendervi parte, non perchè opprimono». T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 296 [trad. it. p. 266].

105 Ivi, p. 410 [trad. it. p. 372].

106 Cfr. A. Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, cit., p. 185.

vedrà più precisamente nel secondo capitolo come questo processo si compia attraverso l'urto emotivo dell'*Erschütterung*; l'io, mettendosi in questione nell'esperienza del sublime, si rende conto dello stato di illibertà del reale, aprendosi a un ambito di libertà possibile.

Nel momento in cui l'esperienza del sublime si mostra di essere l'autocoscienza della naturalità dell'uomo, la struttura della stessa categoria estetica cambia, mostrando la necessità di un suo superamento. Soltanto attraverso la trasformazione delle categorie estetiche tradizionali l'esperienza storica riesce a penetrare in esse, rendendole attuali nel proprio carattere di negazione ¹⁰⁷.

Secondo la teorizzazione kantiana ¹⁰⁸, sublime dovrebbe essere la grandezza dell'uomo di fronte alla natura, in quanto spirito e in quanto dominatore della natura stessa: nella caducità del singolo si schiude l'eternità della sua determinazione universale. Tuttavia, poiché lo spirito stesso viene ricondotto alla sua naturalità, l'annientamento dell'individuo non viene più superato, dialetticamente, in maniera positiva ¹⁰⁹, ed egli viene consegnato alla comicità.

Il sublime si trova perciò capovolto nel suo contrario e consegnato alle «ciance della religione della cultura», che vorrebbero rivendicare un senso positivo all'esistenza. Riprendendo una frase di Marx ¹¹⁰, Adorno nota come la dinamica del sublime si sia compiuta storicamente nel suo tramutarsi nel

107 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 393 [trad. it. p. 355].

108 Cfr. *ivi*, p. 295 [trad. it. p. 265].

109 *Ibidem* [trad. it. p. 266].

110 Si tratta di un'osservazione di Marx a proposito di Napoleone *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in *Werke*, cit., Bd. 8, p. 111 [trad. it. *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, a cura di G. Giorgetti, trad. it. di P. Togliatti, Editori riuniti, Roma 1974, p. 36]: «Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano per, così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa»; cfr. al proposito J. Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx, Hugo, Balzac*, University of California Press, Berkeley 1977.

ridicolo, nella sproporzione comica tra «la propria pretesa e il suo possibile soddisfacimento»¹¹¹. Il sublime si muove verso la sua negazione, verso la risata che è conciliazione, legata «alla colpa della soggettività»¹¹²; e comincia a configurarsi nel suo superamento.

Eredità del sublime è la negatività non attenuata, nuda e priva di apparenza, come era stato promesso a suo tempo dall'apparenza del sublime. Ciò è però allo stesso tempo eredità del comico, che in precedenza si nutriva del sentimento di ciò che è piccolo, che si pavoneggia e che è insignificante, e per lo più interveniva in favore del dominio istituito. Ciò che è senza valore è comico per la pretesa di rilevanza che annuncia con la propria mera esistenza e con cui si schiera dalla parte dell'avversario; altrettanto privo di valore è però a sua volta diventato, una volta capito, l'avversario, la potenza e la grandezza¹¹³.

Il sublime “tradizionale” viene imbalsamato in una postura quasi melodrammatica: diventa patetico, pedestre, serio¹¹⁴. Il sublime “dialettico”, invece, non prestando attenzione a tratti così esteriori, s’interroga sul suo carattere di negazione positiva, un carattere negato dal velo nero che ricopre l’arte e il mondo. L’arte si configura come negazione determinata, ma non le è più possibile reclamare tale negazione come senso

111 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 295 [trad. it. p. 265].

112 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* Dialettica dell'illuminismo, cit., p. 97 [trad. it. p. 84].

113 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 295 [trad. it. p. 265].

114 «Il principio secondo cui dal sublime al ridicolo ci sarebbe solo un passo, la storia l’ha eguagliato, l’ha portato a compimento con tutto il proprio orrore [...]. A suo tempo quel principio si riferiva a uno stile grandioso, a una recitazione patetica, che, per la sproporzione tra la propria pretesa e il suo possibile soddisfacimento, susciterebbe comicità, per lo più perché s’insinua qualcosa di pedestre». Ivi, p. 294 [trad. it. p. 264].

positivo. Ricondotto alla categoria dell'opposizione, il sublime, nella sua mutazione dinamica, può dunque porsi come elemento costitutivo della nuova arte; e portandone alla luce la teorizzazione implicita tra le pagine adorniane ¹¹⁵, si vedrà in che senso il sublime si configura quale unica categoria estetica sopravvissuta nella modernità ¹¹⁶, e in che modo attraverso di esso si possano affrontare i nodi problematici qui introdotti, tra estetica ed etica, arte e natura.

115 Cfr. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, cit., pp. 116-117.

116 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 295 [trad. it. p. 265].

2

FISIOLOGIA ED ESPERIENZA

Lo strato somatico del vivente, lontano dal senso, è teatro della sofferenza, che nei campi di concentramento ha bruciato ogni elemento tranquillizzante dello spirito e della sua oggettivazione, la cultura, senza consolazione.

(T.W. Adorno, *Negative Dialektik*)

The real hopeless victims of mental illness are to be found among those who appear to be most normal... They are normal not in what may be called the absolute sense of the word; they are normal only in relation to a profoundly abnormal society.

(A. Huxley, *Brave New World Revisited*)

Il mondo moderno si presenta agli occhi di Adorno come una struttura rigida cristallizzata in formazioni immobilizzate dal processo della reificazione, che trasforma letteralmente in cose gli individui e le loro relazioni. Vera e propria forza di morte, essa si traduce in correlato percettivo nel disseccamento della possibilità di esperienza, che impedisce all'uomo di penetrare la realtà fino in fondo, limitando il suo ambito di interazione a un calco irrigidito del mondo. Nel distacco tra emozioni e

intelletto, tra la conoscenza e il suo fondo impulsivo, l'individuo viene liquidato «dalla testa ai piedi»¹¹⁷, ridotto come il mondo circostante a un valore d'uso sempre uguale, prodotto della socializzazione e alienato da essa: in uno stato di individualismo scatenato che corrisponde alla fine dell'individuo stesso¹¹⁸. Nel momento in cui il soggetto viene assolutizzato, ovvero reciso da ogni legame autentico con il mondo e gli altri soggetti, esso viene infatti annullato entro la mediazione del valore di scambio, che esige la limitazione di ogni interesse particolare al dominio. Attraverso tale dissoluzione, l'individuo diventa un «puro oggetto sociale»¹¹⁹, astratto e interscambiabile, e, appunto, impossibilitato ad accedere al valore formativo dell'esperienza¹²⁰.

Adorno si chiede in che modo l'individuo possa reagire alla sottrazione di realtà che gli impedisce di abitare fino in fondo il proprio rapporto con il mondo, e si rivolge all'arte per individuare modelli di esperienza che possano recuperarne il deteriorarsi, attraverso un ripensamento della

117 Cfr. T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 151 [trad. it. p. 157].

118 Cfr. *ivi*, pp. 167-168 [trad. it. pp. 174-175]. Adorno ritiene che l'individuo debba la propria “crystallizzazione” alle forme dell'economia politica, e in particolare all'economia cittadina di mercato. L'individualizzazione è essa stessa un prodotto della socializzazione: proprio in essa l'individuo riflette la legge sociale dello sfruttamento, seppur in modo mediato. Da ciò consegue la sua decadenza nella fase attuale va dedotta dalla tendenza sociale, nella misura in cui questa s'impone *attraverso* l'individuazione e non solo *contro* di essa.

119 Cfr. *ivi*, p. 169 [trad. it. p. 177].

120 E perciò condannato a non accedere a una conoscenza autentica; come nota Bodei nell'introduzione italiana ai *Drei Studien zu Hegel*, a proposito dell'influenza del filosofo idealista su Adorno: «Quel che Hegel insegna è sostanzialmente l'asservimento della natura prima dell'uomo alla sua natura seconda, alla società, allo Stato, alla storia, allo “spirito assoluto”. [...] Da qui il trionfo dello spirito come mediazione totale; da qui l'invito alla coscienza singola, se vuol prosperare, a scambiarsi incessantemente col mondo. La verità non abita, dunque, nell'uomo interiore, ma neppure in quello esteriore: abita nell'uomo che ha percorso molto cammino, che ha “viaggiato” molto (nell'*Er-fahrung*, appunto, dato che il termine “esperienza” contiene in tedesco la radice di *Fahrt*, “viaggio”)». R. Bodei, “Presentazione”, in T.W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, a cura di F. Serra e G. Zanotti, Il mulino, Bologna 2014, pp. 14-15.

fisiologia della percezione nella modernità.

Si è accennato nel primo capitolo come attraverso l'arte si possa recuperare l'ambito della prima natura, nel suo intreccio storico con le forme culturali che ne hanno ridisegnato la definizione, e si vedrà nel successivo capitolo come attraverso la forma, e la categoria del sublime quale depositaria del suo ruolo, si possa rimettere in moto tale costellazione. Entro questo contesto, si cercherà qui di evidenziare come l'arte, e in particolare l'esperienza del sublime, possano aiutare a mettere in luce una possibile via d'uscita dall'isolamento percettivo dell'uomo moderno, attraverso l'esperienza dell'*Erschütterung*, il tremore che scuote l'individuo di fronte al sublime in arte perforando l'armatura della reificazione.

II. 1 Situazione: la percezione nella modernità

II. 1. 1 La morte dell'individuo e dell'esperienza

Nel momento in cui gli uomini trasferiscono entro la loro esistenza i rapporti di produzione, questi ultimi si sostituiscono surrettiziamente alla loro psicologia; evidentemente, soltanto identificandosi in prima persona con le strutture del potere essi possono sopportare la brutalità dell'ordine costituito ¹²¹. Le trasformazioni sociali agiscono così in profondità da

121 Cfr. al proposito le osservazioni di Testa sulla reificazione quale forza costitutiva del soggetto: «è come negazione dell'esistenza singolare ad opera del dominio, dunque, che la reificazione viene definita: ed è all'esperienza sfigurante della riduzione cui si è sottoposto e si sottopone l'“individuo ossificato” – e alla sua sofferenza muta – che la teoria deve dare voce. Per altro verso la genealogia del soggetto svela anche che il dominio è costitutivo rispetto alla struttura auto-repressiva del soggetto, e in un tal senso la reificazione si mostra anzitutto nell'angolatura dell'“autoalienazione

cancellare i confini tra l'individuo e l'ambiente circostante, tanto che «non esiste più alcun “io” in senso tradizionale»¹²².

Del resto, non si deve dimenticare che il processo oggettivo e i soggetti che lo subiscono non sono entità distinte, ma aspetti differenti di una stessa unità dialettica; e anche il “sè” che cerca di affermarsi in contrapposizione al suo ruolo sociale è a sua volta un prodotto sociale¹²³. Esiste una «fatale convergenza»¹²⁴ tra i processi soggettivi e il crescente potere dell'ordine amministrato; entro un sistema basato sullo scambio, per potersi rendere adeguatamente scambiabile – ovvero: una merce – il soggetto è costretto ad annullarsi sviluppando proprio quei momenti che risultano commensurabili,

dell'individuo”». I. Testa, *Sub specie individuationis. Gli individui tra resistenza e solidarietà nella “nuova antropologia” di Adorno*, in T.W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, a cura di I. Testa, Diabasis, Parma 2010, p. 15. Cfr. inoltre dello stesso autore *Corpus. Reificazione e anamnesis della natura nella Dialettica dell'Illuminismo*, in A. Bellan (a cura di), *Teorie della reificazione. Storia e attualità di un fenomeno sociale*, Mimesis, Milano 2013 e H. Schweppenhäuser, *Das Individuum im Zeitalter seiner Liquidation. Über Adornos soziale Individuationstheorie*, in *Vergegenwärtigungen zur Unzeit? Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, Klampen, Lünenburg 1986, pp. 42-69.

122 T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, in *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, hrsg. von R. Tiedemann, edition text + kritik, München 2003, p. 63 [trad. it. *Individuo e società. Abbozzi e frammenti*, a cura di F. Peri, in T.W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, cit., p. 55]. In polemica con la psicologia tradizionale, che considera la natura umana come una costante “naturale” illimitatamente perfettibile: postulati che secondo Adorno si mostrano nella loro piena fallibilità nell'attuale stato della società: cfr. ivi, pp. 60-63 [trad. it. pp. 53-55]. Cfr. inoltre T.W. Adorno, *Soziologische Schriften I*, GS 8, pp. 20-41 [trad. it. *Scritti sociologici*, a cura di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1976, pp. 14-35]

123 Cfr. T.W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 83 [trad. it. cit., p. 92]: «la coscienza personale dell'individuo, di cui la teoria tradizionale della conoscenza analizza la struttura, è facilmente riconoscibile come parvenza. Non soltanto il suo portatore deve alla società l'esistenza e la riproduzione della vita; ma – come ha mostrato soprattutto la scuola di Durkheim – tutto ciò che lo costituisce specificamente come conoscente, cioè l'universalità logica che regge il suo pensiero, ha un'essenza sempre anche sociale».

124 Cfr. T.W. Adorno, *Die verwaltete Welt oder: die Krise des Individuums*, in M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von G. Schmid Noerr, Fischer, Frankfurt 1989, vol. 13, p. 122 [trad. it. *Il mondo amministrato, o la crisi dell'individuo*, a cura di F. Peri, in T.W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, cit., p. 101].

riecheggiando l'universale che trova in esso una cassa di risonanza. In questo modo, l'individuo conserva dei tratti che gli rendono più agevole adattarsi passivamente alla realtà – in primis la versatilità, e una certa durezza nei confronti degli altri e di se stessi – perdendo tuttavia il contatto con i suoi impulsi e le sue passioni, con quanto cioè di più umano è riuscito a sfuggire all'interno del sistema.

Si potrebbe quasi dire: gli uomini perdono in generale quello che un tempo si chiamava carattere, l'impronta inconfondibile del loro io, raccolta dal passato e conservata nel futuro, perchè in fondo questo io è una specie di zavorra che potrebbe solo ostacolare la loro carriera all'interno dell'immane macchinario sociale ¹²⁵.

Il nuovo tipo umano reificato è incapace di compiere esperienze personali e non sa perciò spingersi fino allo stadio della formazione dell'io, mostrando così la fallibilità del teorema di Freud ¹²⁶ per cui tutte le esperienze hanno un senso nel loro costituirsi entro il sistema chiuso costituito dall'individuo, cui si contrappone “dall'esterno” la società ¹²⁷. Secondo Adorno è proprio questo confine a essere stato eroso dalla reificazione di massa; le istanze sociali si sono impadronite dell'individuo e

125 Ivi, p. 125 [trad. it. p. 107].

126 Sul rapporto tra Freud e Adorno, cfr. M. Barbarossa, “Parlarne sempre non pensarci mai”. *Adorno interprete di Freud*, in M. Ophälders (a cura di), *Etica della filosofia per una funzione etica della cultura. Studi su Theodor W. Adorno*, cit.; J. Whitebook, *Perversion and Utopia: A Study in Psychoanalysis and Critical Theory*, MIT Press, Cambridge 1995, cap. 5; D. Cook, *The Sundered Totality: Adorno's Freud-Marxism*, in J. Schmidt (ed. by), *Theodor Adorno*, Ashgate, Surrey 2007; J. Whitebook, *Weighty Objects: On Adorno's Kant-Freud Interpretations*, in T. Huhn (ed. by), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

127Cfr. T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit, p. 72 [trad. it. p. 65].

così di ogni sua differenziazione dall'ambiente esterno; di modo che il concetto di un senso stabile e coerente di esperienza è inadeguato. Solamente chi è disposto ad adeguarsi, anche a prezzo di una totale spersonalizzazione¹²⁸, può sopravvivere alla e nella società moderna, che a sua volta si costituisce in modo tale da rendere pressoché impossibile ogni autentica esperienza¹²⁹.

La costrizione dell'individuo entro recinti di realtà preformate è condotta eminentemente attraverso l'industria culturale, sistema mediatico¹³⁰ preposto alla diffusione di una cultura di massa standardizzata.

128 Cfr. T.W. Adorno (con E. Frenkel-Brunwiler, D. J. Levinson, R. Navitt Sanford), *The Authoritarian Personality*, Harper & Row, New York 1950, part IV [trad. it. *La personalità autoritaria*, a cura di V. Gilardoni Jones, Edizioni di Comunità, Milano 1973, IV parte]; T.W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, GS 10. 1, pp. 330-336 [trad. it. *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, trad. it. di E. Franchetti, Mimesis, Milano 2011, pp. 107-112]; si vedano inoltre E. Hammer, *Adorno and the political*, Routledge, London-New York 2008, pp. 62-75; R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Entwicklung. Politische Bedeutung*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1986, pp. 413-414 [trad. it. *La scuola di Francoforte. Storia. Sviluppo teorico. Significato politico*, a cura di P. Amari, E. Grillo, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 353-354].

129 Esperienza che si configura per Adorno come *Erfahrung* e non *Erlebnis*, in una distinzione che rimanda ancora una volta a Benjamin, sviluppata in Charles Baudelaire. Ein *Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, GS 1.2 [trad. it. *La Parigi del secondo impero in Baudelaire e Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, a cura di E. Gianni, con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2006, vol. 7]. *Erfahrung* viene intesa come esperienza di eventi che viene integrata nella memoria delle tradizioni collettive e personali, laddove nell'*Erlebnis* vi è isolamento da un qualsiasi contesto di significato, comune o individuale. Cfr. M. Jay, *Adorno*, Harvard University Press, Cambridge 1984, pp. 65-91 [trad. it. *Theodor W. Adorno*, a cura di S. P. Rosso, Il mulino, Bologna 1987, pp. 61-86]; Id., *Is Experience still in Crisis? Reflection on a Frankfurt School Lament*, in T. Huhn (ed. by), *The Cambridge Companion to Adorno*, cit.; H. Kappner, *Die Bildungstheorie Adornos als Theories der Erfahrung von Kultur und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt 1984; P. Kalkowski, *Adornos Erfahrung; Zur Kritik der Kritischen Theories*, Suhrkamp 1988; A. Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung: Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt 1989; A. Morgan, *Adorno's concept of life*, Bloomsbury, London-New York 2007, pp. 33-38.

130 Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, cit., pp. 141-142 [trad. it. pp. 126-127]: «La civiltà attuale conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza. Il film, le radio e i settimanali costituiscono, nel

L'industria culturale rappresenta il volto soft del totalitarismo, una forma di cultura degradata completamente integrata, funzionale al sistema nell'aderire completamente ai suoi principi: «Volendo collocare il sistema dell'industria culturale in una prospettiva storica universale, occorrerebbe definirlo come lo sfruttamento sistematico dell'antichissima frattura tra gli uomini e la loro cultura»¹³¹.

Il progresso¹³², araldo di una potenziale libertà e della realtà dell'oppressione¹³³, si è storicamente materializzato in un modello di organizzazione sociale integrale; un modello che nella creazione di una

loro insieme, un sistema. Ogni settore è armonizzato al loro interno e tutti lo sono tra loro. Le manifestazioni estetiche anche di quelli che possono sembrare gli estremi opposti nel campo della politica celebrano allo stesso modo l'elogio del ritmo d'acciaio. [...] Falsa identità di universale e particolare [...] ogni civiltà di massa sotto il monopolio è identica, e il suo scheletro, l'armatura concettuale fabbricata da quello, comincia a delinarsi. I manipolatori, infatti, non sono più interessati a tenerla nascosta, poiché la sua autorità si rafforza quanto più francamente e brutalmente si riconosce». Cfr. su questo punto T.W. Adorno, *Soziologische Schriften I*, cit., p. 123 [trad. it. p. 117]. Non si vuole in questo contesto soffermarsi sul ruolo dell'industria culturale entro il pensiero estetico e sociologico di Adorno; sarà sufficiente rimandare a D. Cook, *The Culture Industry Revisited: Theodor W. Adorno on Mass Culture*, Rowman & Littlefield, Oxford 1996;; C. Demaria, "Cultura di massa" vs "differenziazione": Adorno e la critica della cultura anglosassone, "Nuova Corrente", n. 121-122, 1998; R. Hullot-Kentor, *The Exact Sense in Which the Culture Industry No Longer Exists*, "Cultural Critique", n. 70, fall 2008; M. Jay, *Adorno in America*, cit. ; Id., *Adorno in America*, "New German Critique", n. 31, winter 1984; Id., *Taking on the Stigma of Inauthenticity: Adorno's Critique of Genuineness*, "New German Critique", n. 97, winter 2006; D. Jenemann, *Adorno in America*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007; D. Kellner, *Adorno and the dialectics of mass culture*, in N. Gibson, A. Rubin (ed. by), *Adorno: A critical reader*, Blackwell, Oxford 2002; D. Prokop, *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie*, VSA Verlag, Hamburg 2003, cap. 1; D. Waldman, *Critical Theory and Film: Adorno and "The Culture Industry" Revisited*, "New German Critique", n. 12, autumn 1977;

131 T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 164 [trad. it. p. 172].

132 Cfr. T.W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle*, cit., pp. 617-638 [trad. it. pp. 76-89].

133 Sulla dialettica tra catastrofe e progresso nell'evoluzione culturale del capitalismo cfr. F. Jameson, *Cultural Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 [*Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di M. Manganelli, Fazi, Roma 2007].

propria struttura culturale non autentica, utile ai suoi fini, impedisce agli uomini di cogliere ciò che nella cultura stessa poteva trascendere quell'integrazione. Ciò che è più vicino all'umano viene percepito come estraneo, mentre l'onnipresenza delle merci e la trasformazione degli individui in accessori del meccanismo del progresso diviene immagine di familiarità e vicinanza. L'industria culturale produce aree protette a misura del consumatore, in cui egli possa trovare conforto dopo le fatiche della giornata lavorativa; configurandosi come sfogo, un bisogno autoproducentesi «cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza»¹³⁴. Nell'analisi di Adorno tempo libero e lavoro si intrecciano perdendo ogni differenziazione, poiché nel mondo amministrato è possibile avere accesso soltanto agli stati psicologici ai quali già il ritmo quotidiano del lavoro abitua in modo esclusivo¹³⁵.

L'apparato culturale di massa si configura quindi come il tentativo di dissimulare che il modo di produzione capitalistico ammette soltanto l'esperienza dell'indifferenziato: «non può darsi nulla di nuovo sotto il sole»¹³⁶. Poiché tuttavia soltanto la novità può essere oggetto di esperienza, l'industria culturale ne produce un surrogato, un *sempre-uguale* [*Immergleiche*] che si differenzia in molteplici declinazioni, le quali rimandano alla stessa unità¹³⁷. La principale risorsa del *sempre-uguale* che

134 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, cit., p. 157 [trad. it. p. 145].

135 Cfr. T.W. Adorno, *On popular music* (with the assistance of G. Simpson), "Studies in Philosophy and Social Science", 1941, vol. 9, p. 41 [*Sulla popular music*, a cura di M. Santoro, Armando Editore, Roma 2006, p. 107].

136 T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit., p. 80 [trad. it. p. 73].

137 Cfr. T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, GS 10. 1, p. 112 [trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni, A. Burger Cori, Einaudi, Torino 1972, p. 121].

si spaccia come *sempre-nuovo* è la ripetizione, che consiste nel ridurre il differenziato al comune denominatore della totalità. Adorno offre come esempio il jazz e la pop music, che si caratterizzano per una standardizzazione strutturale quasi formulare, tesa a suscitare nell'ascoltatore reazioni automatiche ¹³⁸.

La ripetizione si definisce come *plugging* ¹³⁹, termine che si riferisce originariamente alla ripetizione incessante di un particolare pezzo per renderlo una *hit*. Adorno definisce in senso più ampio il *plugging* come tecnica che mira a spezzare la resistenza dell'ascoltatore al sempre-uguale; ogni canzone può essere resa un successo, a patto che possieda una caratteristica che la distingua dalle altre, e al contempo ne manifesti l'assoluta convenzionalità. Si tratta ovviamente di un compromesso illusorio: non basta un dettaglio a negare la fondamentale uniformità del repertorio dell'industria musicale. Il principio soggiacente è che sia sufficiente ripetere qualcosa sino a che questo diventi familiare per farlo accettare. Il sempre-uguale riproduce continuamente la stessa realtà, senza far intravedere alcuna via d'uscita, innalzando il mondo quanto tale a unico scenario e valore possibile ¹⁴⁰.

Fingendosi di adattarsi ai desideri dei suoi fruitori, in realtà l'industria culturale agisce ¹⁴¹ creando un contesto in cui nulla può succedere, nel quale

138 Sulla nota avversione di Adorno per il jazz, cfr. R.W. Witkin, *Why did Adorno "hate" jazz?*, "Sociological theory", n. 1, vol. 18, march 2000.

139 Cfr. la fonte adorniana "The popular music industry", in P. F. Lazarsfeld, F. Stanton (ed. by), *Radio Research 1941*, New York, Duell, Sloan and Pearce 1944, pp. 65-109.

140 Cfr. T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, cit., p. 103 [trad. it. p. 95].

141 Cfr. T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 226 [trad. it. p. 241]. Cfr. anche le osservazioni di Adorno a proposito del rapporto con il pubblico della musica di Wagner in T.W. Adorno, *Versuch über Wagner*, GS 13, p. 29 [trad. it. *Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 1975, p. 42]: «All'alienazione in rapporto al pubblico si collega in lui all'inizio il calcolo dell'effetto su

perciò ogni crescita – intellettuale, emotiva, spirituale – è negata, attraverso e a partire dalla manipolazione degli istinti mimetici repressi. Essa anticipa la propria imitazione da parte dei suoi stessi spettatori e fa apparire come già esistente l'intesa indifferenziata che mira a costruire.

Abbandonandosi senza mediazione al più banale e immediato impulso mimetico, l'industria culturale lo deforma nella sua controparte reificata: la falsa proiezione, che «è l'opposto della vera mimesi, ma profondamente affine alla mimesi repressa, e forse (anzi) il tratto morboso in cui essa si cristallizza»¹⁴². La falsa proiezione assimila l'ambiente a sé, replicando ciò che percepisce nel *sempre-uguale*; è il corrispettivo della paranoia, che del resto si cela nella costituzione stessa della soggettività¹⁴³. Essa oggettiva così il mondo esterno, senza prenderne in considerazione le peculiarità, nel proprio «reticolato mitico»: ripetendo in realtà la sua identità alienata all'infinito¹⁴⁴. Soltanto la cultura autentica, in grado di realizzare anche in se stessa mediazione e riflessione, può costituire un antidoto alla paranoia, ma la cultura attuale, denuncia il filosofo, è malata.

di esso: solo una massa di ascoltatori, il cui apriori sociale ed estetico è così lontano da quello dell'artista come nel super-capitalismo, diviene, reificata, oggetto di calcolo da parte del comportamento». Si veda inoltre: A. Huyssen, *Adorno in Reverse: from Hollywood to Richard Wagner*, "New German Critique", n. 29, spring-summer 1983.

142 Ivi, p. 193 [trad. it. p. 201].

143 La tendenza paranoica a proiettare l'identità del sé sull'altro è del resto tratto fondante anche del "normale" pensiero concettuale: «questa pressione pesa anche sul processo conoscitivo "normale" come momento della sua ingenuità irriflessa e tendente alla violenza. [...] Il pensiero oggettivamente implica, come quello malato, l'arbitrio di uno scopo soggettivo estraneo alla cosa, dimentica la cosa e le infligge fin d'ora la violenza che dovrà poi subire nella pratica. Il realismo assoluto dell'umanità civilizzata [...] è un caso particolare di follia paranoica». M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, cit., pp. 218-219 [trad. it. pp. 207-208].

144 Cfr. ivi, p. 215 [trad. it. p. 205].

II. 1. 2 La distrazione e il dolore

Una volta considerato come il contesto ambientale (naturale, familiare, sociale) abbia fondamentale importanza per la costituzione dell'io, si può comprendere come l'annullamento di ogni possibilità di esperienza abbia conseguenze catastrofiche per la libertà individuale. I principali correlati percettivi della reificazione dell'esperienza sono due, la distrazione e un mutato rapporto con il dolore, elemento sul quale ci si concentrerà maggiormente per cercare di delineare una via d'uscita a tale circolo vizioso. Nel momento in cui il mondo amministrato uniforma gli schemi psicologici dell'uomo, esso gli propone un modello di attenzione frammentaria, che distolga ulteriormente dalla presa di consapevolezza nei confronti di una realtà ormai indifferenziata.

La nozione di distrazione può essere adeguatamente compresa solo entro il suo contesto sociale e non in termini di psicologia individuale. La distrazione è connessa all'attuale modo di produzione, al processo razionalizzato e meccanizzato di lavoro a cui, direttamente o meno, le masse sono assoggettate. Questo modo di produzione, che genera paure e ansia [...] ha i suoi correlati «non produttivi» nell'intrattenimento, cioè nel rilassamento che non implica alcuno sforzo di concentrazione. La gente vuole divertirsi. [...] L'intera sfera dell'intrattenimento commerciale a buon mercato riflette questo [...] desiderio. Esso induce rilassamento perché è ben strutturato e pre-digerito ¹⁴⁵.

145 T.W. Adorno, *On popular music*, cit., p. 40 [trad. it. p. 106].

Il sistema di produzione del capitalismo, con i suoi ritmi meccanizzati e le sue dinamiche disumanizzanti, provoca nel soggetto un bisogno compulsivo di rilassarsi, per dimenticare l'ansia legata al tempo lavorativo. In questo senso necessario diventa un modello di intrattenimento che non richiede concentrazione ¹⁴⁶, e la sua *Rezeption in der Zerstreung*, che già Benjamin aveva teorizzato come tratto caratteristico della modernità ¹⁴⁷, è guardata da Adorno con deciso sospetto ¹⁴⁸. Sebbene entrambi i filosofi concordino nel considerare l'organizzarsi della percezione sensibile un processo soggetto a cambiamenti che riflettono la sua costituzione storica, se per Benjamin la distrazione apre a nuove condizioni di possibilità, per Adorno non è che deconcentrazione, segno di una personalità che non è più in grado di prestare attenzione e comprendere quanto la circonda ¹⁴⁹.

146 Cfr. anche T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 462-463 [trad. it. p. 424]: «il costume borghese, che si abbarbica con vile cinismo a ciò che può finalmente si è intuito essere falso e non-vero, si comporta con l'arte secondo questo schema: ciò che mi piace può essere cattivo, un imbroglio, e fabbricato per abbindolare, però non voglio che me lo si ricordi, né voglio affaticarmi e arrabbiarmi anche nel tempo libero».

147 Per l'identificazione della distrazione come modalità ricettiva caratteristica della modernità, cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1. 2, pp. 476, 490 [trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 24, 45]; cfr. inoltre S. Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, "October", vol. 62, Fall 1992; P. North, *The Problem of Distraction*, Stanford University Press, Stanford 2012, capitolo V.

148 Cfr. la critica alla teoria della distrazione in Benjamin in T.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1994, 172.

149 Sul confronto con Benjamin sulla distrazione: C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 200-209; S. Jarvis, *Adorno: a Critical Introduction*, Routledge, New York 1998, p. 78; sull'influenza delle opposte prospettive dei due pensatori per il dibattito contemporaneo, vedi A. Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986; W.F. Haug, *Kritik der Warenästhetik; Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt 1971; R. Miklitsch, *From Hegel to Madonna: towards a general economy of "commodity fetishism"*, SUNY Press, New York 1998, pp. 12-20.

Il “braccio armato” dell'ideologia maschera con false apparenze (il sempre-uguale, la creazione di recinti standardizzati di esperienza) una realtà che sarebbe altrimenti impossibile da sopportare ¹⁵⁰; imponendo all'uomo di alienarsi dagli ultimi residui d'individualità attraverso un'ulteriore strategia di sopravvivenza: una sorta di sterilizzazione delle capacità emozionali e percettive.

Anche in questo caso la riflessione di Adorno procede su binari paralleli a quella di Benjamin; nel saggio *Über einige Motive bei Baudelaire*, egli registra la duplice azione dello sviluppo tecnico e industriale, che da un lato provoca un'esponenziale crescita degli stimoli percettivi esterni, mentre dall'altro comporta un'«atrofia progressiva» della capacità di esperienza ¹⁵¹ legata a due fenomeni: l'impossibilità di integrare nel proprio vissuto i dati esterni e una facoltà di ricezione ormai attutita dai continui choc ¹⁵². Rifacendosi al Freud di *Jenseits des Lustprinzips*, Benjamin imputa alla coscienza e al suo “istinto progressivo” la normalizzazione dello choc, ridotto a «esperienza contingente» per evitare ogni strascico traumatico ¹⁵³. Adorno

150 Cfr. al proposito le osservazioni di Adorno su Hamsun in T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizz*, cit., p. 74 [trad. it. p. 68]: «Forse è questa l'unica vera obiezione da muovere a Knut Hamsun: tiene fermo il gesto dell'esperienza di fronte a una realtà fattasi estranea all'esperienza. Hamsun è il padre di quegli infausti vecchi saggi della radio americana che distribuiscono consigli agli uomini del Far West pescando nel tesoro della loro lunga vita, ma solo allo scopo di indurre i bambini in ascolto a comprare una certa marca di fiocchi d'avena per la colazione».

151 Su concetto di esperienza in Benjamin cfr. H. Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London 1998; M. Jay, “Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel”, in *Cultural Semantics: Keywords of the Age*, University of Massachusetts Press, Amherst 1998.

152 Cfr. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS 1. 2, p. 608 [Su alcuni motivi in *Baudelaire*, cit., p. 381].

153 «Quanto maggiore è la parte dello choc nelle singole impressioni; quanto più la coscienza deve essere continuamente all'erta nell'interesse della difesa dagli stimoli; quanto maggiore è il successo con cui essa opera; e tanto meno esse penetrano nell'esperienza; tanto più corrispondono al concetto di “esperienza contingente”. La funzione peculiare della difesa dagli choc si può forse scorgere, in definitiva, nel compito dell'assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto

delinea uno scenario simile a partire dall'analisi del mutamento di significato *sensation*, «il sinonimo essoterico del nouveau baudelairiano»¹⁵⁴, diffuso nella cultura europea dalla teoria della conoscenza, a partire dalla nozione di percezione semplice e immediata che si ritrova in Locke: «l'antitesi alla riflessione. Da cui è nato, in seguito, il grande evento sconosciuto, e, da ultimo, ciò che scuote in massa, l'ebbrezza distruttiva, lo choc come bene di consumo»¹⁵⁵. La sensazione immediata, violenta è per Adorno stimolo elementare puramente soggettivo e fisicamente isolato, quasi una fantasmagoria che non permette un rapporto autentico con il proprio oggetto. Il filosofo la descrive metaforicamente come una «luce di lampo» che avverte l'occhio chiuso quando riceve un colpo, la trasposizione percettiva dell'idea del nuovo:

Ciò che lampeggia, mentre la percezione calma e pacata non coglie se non il calco socialmente preformato delle cose, è – a sua volta – ripetizione. Il nuovo, cercato per se stesso, prodotto – per così dire – in laboratorio, irrigidito a schema concettuale, si trasforma – nella sua brusca apparizione – nel ritorno ossessivo dell'antico, analogamente a quel che accade nelle nevrosi traumatiche. Agli occhi dell'accecato, il velo della successione temporale si lacera e lascia trasparire gli archetipi del sempre uguale¹⁵⁶.

posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza contingente». Ivi, p. 612 [trad. it. p. 385].

154 T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 270 [trad. it. p. 288].

155 *Ibidem*. Anche Adorno come Benjamin fa qui riferimento a Baudelaire.

156 *Ibidem*.

Il ritorno del *sempre-uguale* mascherato da novità, come già osservato in riferimento al ruolo dell'industria culturale nella sterilizzazione dell'esperienza, si traduce inoltre in un tessuto percettivo di attimi convulsi che non vengono sintetizzati in un'unità di significato, promuovendo la dissoluzione del soggetto che si illude di vivere. La sensazione «nuovo meteorico, assurdo e remoto» diventa potentissimo alleato della società di massa ¹⁵⁷ nello schiacciare il pubblico, completamente stordito dalla sua azione d'urto. In questo senso il rapporto tra soggetto e oggetto è falsato: il contenuto dello choc è dimenticato, e diventa indifferente rispetto al suo valore di stimolo, ovvero non permette alcuna distinzione qualitativa; e con la distinzione delle qualità sparisce nella sensazione ogni giudizio, e ogni possibilità di progressione intellettuale. La vita si trova così trasformata in una successione di choc separati da intervalli vuoti, paralizzanti, cui nessuno sarà più in grado di ripensare. Ecco perché Adorno può affermare che la seconda guerra mondiale è radicalmente sottratta all'esperienza: «dovunque, ad ogni esplosione, essa ha infranto la pellicola protettiva sotto cui si ferma l'esperienza, che è la durata tra l'oblio salutare e il salutare ricordo» ¹⁵⁸.

II. 1. 3 La reificazione della sfera emotiva

157 Non a caso Adorno afferma che «il fascismo era la sensazione assoluta: in una dichiarazione al tempo dei primi pogrom Goebbels poté sostenere con vanto che i nazisti – perlomeno – non erano noiosi. Nel Terzo Reich, il terrore astratto di notizia e diceria era gustato come il solo stimolo in grado di accendere momentaneamente il sensorio indebolito delle masse. Senza la violenza quasi irrestistibile del desiderio di grossi titoli, che, prendendo alla gola, fa regredire il cuore nel passato mitico, l'indicibile non avrebbe potuto essere tollerato dagli spettatori, e forse nemmeno dagli attori». T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 271 [trad. it. p. 289].

158 Ivi, p. 272 [trad. it. p. 273].

Il circolo vizioso che s'instaura tra la mancanza di continuità dell'esperienza e la progressiva destituzione dell'individualità rende quasi impossibile provare felicità e dolore. Gli uomini moderni sembrano indossare un'armatura che li protegge dall'*overload* di stimoli percettivi esterni ¹⁵⁹, indebolendo al contempo la loro capacità di provare emozioni e la loro creatività: «vedono il mondo così com'è, ma a costo di non poterlo più vedere come potrebbe essere» ¹⁶⁰.

Adorno paragona il nuovo tipo umano reificato a un paziente che si risveglia dall'anestesia senza ricordarsi nulla delle sofferenze provate nel corso dell'operazione ¹⁶¹, insensibile non solo al dolore altrui, ma anche al proprio. La freddezza è sua caratteristica peculiare, in senso fisico e psicologico; e nella decadenza delle emozioni il pensiero, lungi dal guadagnare una superiore obiettività, si avvia a un processo d'inebetimento ¹⁶². Le facoltà mentali, che si sviluppano in un processo dialettico di azione e reazione reciproca, si atrofizzano non appena vengono separate le une dalle altre: come la sensazione considerata nel suo isolamento si reifica in uno sterile choc, anche il pensiero, recidendo il suo legame con gli impulsi,

159 Per un'esaustiva indagine del ruolo del corpo nella filosofia di Adorno si rimanda a L. Yun Lee, *Dialectics of the Body: Corporeality in the Philosophy of T.W. Adorno*, Routledge, London-New York 2005.

160 T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit., p. 67 [trad. it. p. 60].

161 Laddove proprio sofferenza e memoria costituiscono i poli fondamentali per la comprensione della storia: «l'elemento storico nelle cose non è che l'espressione della sofferenza passata». T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 55 [trad. it. p. 48]. Da cui segue: «Se Benjamin ebbe a dire che la storia è stata scritta finora dal punto di vista del vincitore e deve essere scritta da quello dei vinti, occorre aggiungere che la conoscenza deve bensì rappresentare la logica infausta della successione di vittoria e disfatta, ma deve rivolgersi – nello stesso tempo – a ciò che non è entrato in questa dinamica, a ciò che è rimasto per via: ai prodotti di scarto e ai punti ciechi che sono sfuggiti alla dialettica». Ivi, p. 170 [trad. it. p. 178].

162 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., pp. 224-230 [trad. it. pp. 201-207]; si vedano inoltre J. M. Bernstein, *Disenchantment and Ethics*, cit., pp. 75-133; A. Honneth, *Reification and Recognition. A New Look at an Old Idea*, cit., p. 129; M. Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt 2004, pp. 44 sgg. .

distrugge la propria condizione di possibilità ¹⁶³. Se è vero che la conoscenza è falsata anche dall'opposto eccesso, ovvero dalla semplice sottomissione all'intromissione del desiderio, d'altro canto se il pensiero non supera e conserva il suo fondo impulsivo nel movimento in cui si sottrae a esso ¹⁶⁴, non si realizza conoscenza alcuna.

La separazione di intelletto e sentimento assolutizza la suddivisione dell'uomo in funzioni; mentendo, poiché come si è visto tale suddivisione è per Adorno un fenomeno determinato storicamente, e contribuendo come istanza di controllo a castrare la percezione nella ripetizione del già noto. La brevità di respiro di una razionalità “fredda” e illusoriamente oggettiva si concretizza inoltre nella soppressione della dimensione storica della coscienza, per cui la memoria è stigmatizzata come irrazionale e inattendibile. «Una volta cancellata l'ultima traccia emozionale, non resta, del pensiero, che l'assoluta tautologia» ¹⁶⁵.

La razionalità reificata non riesce a vedere oltre il puro dato, né a proiettarsi oltre il presente, conformandosi al controllo sociale non solo nei settori in cui le è effettivamente – professionalmente – richiesto, ma in tutta la sua conformazione. Perdendo la sua autonomia quasi volontariamente, essa produce da sé la propria integrazione al sistema sociale totalitario ¹⁶⁶, e

163 Cfr. T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, p. 136 [trad. it. p. 141]: «Non è la memoria inseparabile dell'amore, che vuole conservare ciò che passa, ed ogni moto della fantasia non è generato dal desiderio, che trascende ciò che esiste e pur gli resta fedele, in quanto traspone i suoi elementi? E la più semplice percezione non si modella sull'angoscia di fronte all'oggetto percepito o sul desiderio del medesimo?»

164 Cfr. *ivi*, p. 223 [trad. it. p. 237]: «L'intelligenza, come forza del giudizio, si oppone, nella sua formulazione, a ciò che di volta in volta è già dato, propri mentre – nello stesso tempo – lo esprime. La facoltà del giudizio, che resiste agli impulsi, rende giustizia agli impulsi attraverso il momento della resistenza alla pressione sociale».

165 *Ivi*, p. 123 [trad. it. p. 142].

166 La riduzione del pensiero a schemi di reazione già definiti permette inoltre di reintegrare il dissenso entro la gabbia dell'opposizione, rendendo impossibile ogni autentica ribellione. Cfr. T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, cit., p.

la conseguente “cecità” nei confronti dei propri oggetti, considerati poco più che ostacoli da superare, risposte (giuste o sbagliate, ma sempre pre-registrate) a un quiz. Il pensiero è essenzialmente strumentale, e non osa più comprendere liberamente un oggetto per amore dell'oggetto stesso ¹⁶⁷, come richiederebbe invece un autentico rapporto conoscitivo; un amore che non deve essere immediato, ma tendere alla dissoluzione di ogni apparenza di immediatezza, in modo dialettico, mostrandosi intransigente nei confronti del suo oggetto, e assumendo consapevolmente l'elemento del desiderio, in modo che questo sia risolto a costituire antitetivamente «il pensiero come pensiero» ¹⁶⁸.

Tralasciando le implicazioni epistemologiche del concetto adorniano di amore, ci interessa in questo contesto soltanto sottolineare come l'orizzonte emotivo sia anch'esso mercificato in sensazioni e sentimenti “surrogato”, in cui ogni elemento liberatorio è negato. Secondo il filosofo, la sfera del piacere e del desiderio è svuotata a mero espediente della conservazione della specie, e risolta in questo modo pragmaticamente, senza mettere in rilievo ciò in essa trascende la necessità naturale, «l'utopia nel cieco piacere fisico»

13-17 [trad. it. pp. 4-8] e T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 222 [trad. it. p. 236]: «Intellettuale di opposizione, che appartengono a questo giro, ma che vorrebbero modificare il contenuto della società, sono paralizzati dalla configurazione della propria coscienza, che è modellata in anticipo secondo i bisogni di questa società. Il pensiero che ha disappreso a pensare se stesso, è diventato – nello stesso tempo – l'assoluta istanza di controllo di se stesso. Pensare non significa ormai altro che sorvegliare – in ogni istante – la propria capacità di pensare. Di qui il respiro soffocato di ogni produzione intellettuale, anche apparentemente indipendente, delle produzioni teoretica non meno che di quella artistica. La socializzazione dello spirito lo tiene sotto sorveglianza, bandito, sotto vetro, finché la società stessa è prigioniera».

167 Ivi, p. 224 [trad. it. p. 238].

168 Cfr. *ibidem*. Da ciò deriva per Adorno che il razionalismo socratico è vero nel senso che non è possibile concepire come cattivo un uomo realmente intelligente, i cui pensieri siano autenticamente rivolti all'oggetto come “altro”, «poiché la motivazione del male, la cieca immersione nell'accidentalità del proprio, tende a sparire nel medium del pensiero». Ivi, pp. 225 [trad. it. pp. 237-238].

¹⁶⁹. La condanna dell'istinto è anch'essa un prodotto della razionalizzazione, che ipostatizza in una polarità oppositiva la ratio e il piacere, proponendo modelli di falso godimento che, ancora una volta, distraggono da una presa di consapevolezza di sé e della realtà delle cose. Il finto godimento si adatta benissimo alla corazza di freddezza del nuovo tipo umano, cui la società totalitaria impone una patina di felicità, un'allegria fasulla distaccata da ogni orizzonte emozionale autentico ¹⁷⁰:

Quale dev'essere lo stato raggiunto dalla coscienza dominante, se la decisa proclamazione di allegria, champagne e baldoria, riservata un tempo agli attachés nelle operette ungheresi, è elevata, con bestiale serietà, a massima morale di vita! La felicità prescritta è appunto di questo tipo; per poterla condividere, il nevrotico beneficiato deve bandire anche l'ultimo resto di ragione che rimozione e regressione gli avevano lasciato, e, per amore dello psicoanalista, prendere gusto ai film di quart'ordine, ai pranzi cari ma cattivi al *French Restaurant*, ai compunti *drinks* e ad un *sex* sapientemente dosato ¹⁷¹.

169 Su questo punto si concentra la critica adorniana a Freud, accusato di una duplice ostilità contro il piacere e contro lo spirito, la cui radice comune è stata peraltro scoperta dalla psicanalisi. Egli accoglie acriticamente il contrasto tra socialità ed egoismo, non cogliendo il loro intreccio dialettico, e «oscilla, senza rigore teorico, e conformandosi al pregiudizio, tra la negazione della rinuncia all'istinto come repressione contraria alla realtà e l'esaltazione di questa rinuncia come sublimazione promotrice di cultura. In questa contraddizione si nasconde, oggettivamente, qualcosa del carattere bifronte della cultura, contraddizione che nessuna lode della sana sensualità sarebbe in grado di appianare». T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 43 [trad. it. p. 61].

170 Cfr. su questo punto B. O'Connor, *Adorno*, Routledge, London-New York 2013, p. 77-82.

171 T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 71 [trad. it p. 63].

Nell'accettare il paradigma di svago forzato imposto dalla società, e gli «atti libidinosi» richiesti per adattarsi al suo stile di vita, mimando una sorta di felicità, il *regular guy* deve mutilarsi, rimuovendo non solo tutti i suoi desideri, ma anche tutti i sintomi che a tale rimozione dovrebbero seguire. «La salute interiore dell'epoca non fa che vietare la fuga nella malattia senza toccare per nulla le sue cause»¹⁷²: ovvero, ciò che è considerato “normale” dagli standard sociali non è in realtà che quanto di più malsano si possa concepire: una maschera che s'imprime così a fondo da cancellare il volto che si nasconde sotto di essa¹⁷³. L'allegria, l'affabilità, il felice adattamento al senso pratico del mondo reificato sono deformazioni prodotte da un intervento per così dire preistorico, che distrugge a monte persino la possibilità di dissenso, facendo trionfare aprioristicamente l'istanza collettiva attraverso una serenità che è immagine di un silenzio imposto e di una razionalità irrazionale¹⁷⁴.

La “malattia” sepolta in tutti i singoli cerca di integrarsi nel ritmo sociale attraverso una somiglianza artificiosa con l'attività professionale, rifiutandosi di prendere in considerazione ciò che non è finalizzato al guadagno. Tuttavia, continua Adorno, questa operazione di dissimulazione non riesce a cancellare una sottile angoscia sotterranea, riflesso di un disagio più profondo; un presentimento registrato dalle innervazioni

172 Cfr. *ivi*, p. 64 [trad. it. p. 59].

173 Cfr. *ivi*, p. 63 [trad. it. pp. 58-59] «se fosse possibile qualcosa come una psicoanalisi della cultura-tipo di oggi, se l'assoluto predominio dell'economia non irridesse ad ogni tentativo di spiegare lo stato di cose a partire dalla vita psichica delle sue vittime, e se gli psicoanalisti non avessero pronunciato da tempo il loro giuramento di fedeltà a questo stato di cose, un'indagine di questo genere dovrebbe mostrare che l'odierna malattia consiste proprio nella normalità». “Malattia” dell'uomo normale e sanità del malato sono in forme diverse lo schema dello stesso male: cfr. *ivi*, p. 65 [trad. it. p. 60].

174 Cfr. *ibidem*: «La malattia dei sani si lascia diagnosticare solo obbiettivamente, dall'inadeguatezza della loro condotta “razionale” [*rationalen Lebensführung*] di vita alla possibile determinazione razionale [*vernünftigen Bestimmung*] dell'esistenza».

inconscie che avvertono il pericolo della collettivizzazione che si approssima¹⁷⁵. E poiché la società integrale, invece di risolvere positivamente in sé i singoli – il particolare – cerca di uniformarli a un universale indifferenziato, comprimendoli in una massa amorfa, gli individui sono presi dal panico di fronte alla prospettiva di essere inglobati dalla totalità. In questo senso, la loro “armatura sensoriale” cerca ancora una volta di intervenire a desensibilizzarli attraverso una pseudoattività continua, nel tempo libero come nel lavoro, in un turbinio di «doing things and going places» che li alleni a scomparire nella massa indifferenziata.

Queste manifestazioni di nervosismo sono un timido segnale di una possibile presa di coscienza, una debole conferma che non tutto è perduto. Appartiene al meccanismo dell'oppressione vietare la conoscenza del dolore che produce, tanto che «una via diretta conduce dal vangelo alla gioia alla costruzione di campi di sterminio in Polonia»¹⁷⁶; una vera esperienza potrebbe perciò affiorare soltanto laddove si resista al surrogato artificiale della felicità, acquistato a prezzo della rinuncia alla resistenza, nel disgusto dei falsi godimenti. Un autentico metodo catartico, che non trovasse il proprio criterio nell'adattamento sociale, dovrebbe condurre gli uomini alla coscienza dell'infelicità, sociale e individuale; e toglier loro ogni soddisfazione effimera, attraverso cui «l'ordine odioso si riproduce e si conserva dentro di essi, come se già non li tenesse in pugno dall'esterno»¹⁷⁷.

Comincia qui a delinearsi il valore emancipativo del dolore: se gli individui indossano un'armatura emozionale, d'altro canto possono essere raggiunti soltanto per mezzo di un eccesso di dolore¹⁷⁸. Si tratterà dunque di

175 Cfr. *ivi*, p. 155 [trad. it. p. 161].

176 *Ivi*, p. 68 [trad. it. p. 64].

177 *Ibidem* [trad. it. pp. 63-64].

178 Cfr. T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit., p. 67 [trad. it. p. 60]

vedere in che modo poter recuperare la sensazione oltre i suoi surrogati reificati, e di comprendere come attraverso l'esperienza estetica, e in particolare l'esperienza del sublime, si possa giungere a una comprensione autentica e “vissuta” del reale e della natura umana.

II. 2 L'esperienza estetica e il dolore: il sublime

II. 2. 1 La sensazione e il corporeo

È compito della filosofia pensare il diverso dal pensiero, ovvero il non-identico che soltanto lo rende tale: l'aconcettuale, l'individuale, il particolare. Per il concetto diventa fondamentale ciò ch'esso non riesce a toccare, ovvero il sostrato somatico di ogni sensazione ¹⁷⁹, che non viene eliminato completamente dal meccanismo d'astrazione. Qualsiasi sensazione è in sé anche senso del corpo ¹⁸⁰, e rappresenta un momento irriducibile, un elemento non puramente cognitivo che, pur recepito dalla coscienza, non trapassa del tutto in essa.

Da ciò deriva che l'opposizione di spirito e corpo è un'astrazione, poiché essi si trovano dialetticamente intrecciati nel modo in cui ne abbiamo esperienza; la loro differenza radicale è un posto, che riflette l'autocoscienza

179 Cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 194 [trad. it. p. 173].

180 La reificazione investe anche il rapporto dell'uomo con la propria fisicità, che viene vissuta meccanicamente, in categorie di “performatività fisiologica”: «il rapporto dell'uomo con la propria fisicità sembra subire un mutamento peculiare ed estremamente profondo. Si potrebbe interpretare lo sport come tentativo di riconquistare al corpo una parte di quelle funzioni che la macchina gli ha sottratto. Il prezzo da pagare, però, è trasformarsi in una sorta di macchina virtuale». T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit., pp. 65-66 [trad. it. pp. 58-59].

dello spirito, raggiunta storicamente, e il suo distacco da quel che nega per affermare la propria identità. Non esiste sensazione senza momento somatico; e se la sensazione certamente appartiene alla coscienza, non si può ridurre a essa, essendo «in sé anche senso del corpo»¹⁸¹. Il dolore e la negatività sono così da intendersi come la forma mediata, e talvolta irriconoscibile, dell'elemento corporale¹⁸², che sopravvive nella conoscenza come sua inquietudine, mettendola in movimento.

La coscienza infelice è un'eredità della separazione dello spirito dal corpo, che gli ricorda, negativamente, il suo aspetto somatico: «la minima traccia di una sofferenza senza senso nel mondo dell'esperienza smentisce tutta la filosofia dell'identità, che vorrebbe farlo dimenticare all'esperienza»¹⁸³. In questo senso l'elemento materialistico della filosofia converge con il suo momento critico¹⁸⁴, e contiene un che di irriducibile, un sapere fisiologico presagito dall'infanzia nella sua fascinazione per i rifiuti, per la sfera dell'osceno, per la morte e la putrefazione:

Un sapere inconscio sussurra ai bambini quel che là viene represso dall'educazione civilizzatrice, e quello che è importante: la misera esistenza fisica spinge all'interesse superiore, che viene poco meno represso, al che cosa è e dove va. Chi riuscisse di rievocare quel che lo assalì un tempo al sentire parole come “canale di scolo” e “porcile”, sarebbe ben

181 T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 194 [trad. it. p. 173].

182 Parallelamente alla felicità, che tende alla soddisfazione sessuale; cfr. *ivi*, p. 202 [trad. it. p. 181].

183 *Ibidem*.

184 Il materialismo si configura per Adorno in un'accezione “dialettico”, legata alla necessità epistemologica della mediazione: «il pensiero non è un'immagine riflessa della cosa [...] bensì tocca la cosa stessa [...]. Oggetto della teoria non è un immediato, di cui ci si possa portare a casa lo stampo; la conoscenza non possiede, come la polizia di stato, uno schedario dei suoi oggetti. Piuttosto li pensa nella mediazione, altrimenti si limiterebbe alla descrizione della facciata» *Ivi*, p. 205 [trad. it. p. 184].

più vicino al sapere assoluto che il capitolo hegeliano, che lo promette al lettore, per poi negarglielo con aria superiore. [...] Il fatto che ciò venga dimenticato [...] è il trionfo, e il fallimento, della cultura. Essa non può tollerare il ricordo di quella zona, perché essa puzza, perché il suo palazzo è costruito di merda di cane, come dice un passo grandioso di Brecht ¹⁸⁵.

Adorno rimprovera alla filosofia di non saper affrontare adeguatamente la sfera fisiologica e corporea, fin nei suoi recessi più oscuri, non prendendo così in considerazione ciò che eccede la pura razionalità (irrazionale); fino al punto di non ritorno rappresentato da Auschwitz, dimostrazione inconfutabile del fallimento della funzione etica della cultura. Esso è catastrofe tanto più terribile in quanto prodotto della seconda natura sociale, che si sottrae alla natura umana ¹⁸⁶. In questo senso l'Olocausto rappresenta un «nuovo imperativo categorico» ¹⁸⁷, che non va trattato discorsivamente ma affrontato a partire dall'impulso somatico che la società totalitaria e il suo modello di razionalità ha cercato di soffocare. L'etica va vissuta fisicamente, nel riflesso dell'orrore che si è concretizzato storicamente nei campi di concentramento, cui gli individui sono esposti

185 Ivi, pp. 358-359 [trad. it. pp. 330-331].

186 Cfr. su questo punto G. Ray, *Reading the Lisbon Earthquake: Adorno, Lyotard, and the Contemporary Sublime*, "The Yale Journal of Criticism", n. 1, v. 17, spring 2004, pp. 7-15; Id., *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 17-32; cfr. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 354 [trad. it. p. 326]: «il terremoto di Lisbona fu sufficiente per guarire Voltaire dalla teodicea leibniziana, e la catastrofe ancora comprensibile della prima natura fu minima confrontata con la seconda, sociale, che si sottrae all'immaginazione umana, preparando l'inferno reale sulla base della malvagità umana».

187 Cfr. ivi, p. 358 [trad. it. p. 330] e J.M. Bernstein, *Intact and Fragmented Bodies: Versions of Ethics "after Auschwitz"*, "New German Critique", n. 97, winter 2006, in particolare pp. 31-34; M. Marder, *Minima Patientia: Reflections on the Subject of Suffering*, "New German Critique", n. 97, winter 2006; M. Signore, *Per una teoria critica della morale. Il caso Adorno*, "Idee: rivista di filosofia", n. 58, 2005.

anche nel momento in cui la loro individualità si sta disgregando, «nel motivo materialistico non ritoccato»¹⁸⁸.

Nella necessità di affrontare il “nuovo imperativo categorico” si situa così il possibile recupero della sfera fisiologica¹⁸⁹, attraverso la connessione tra la sofferenza e le patologie della ragione¹⁹⁰, ispirata dall'idea freudiana per per cui ogni inibizione della nostra razionalità contiene oggettivamente una sensazione, psichica e somatica, di dolore¹⁹¹.

In questo senso si delinea l'interpretazione di Honneth del pensiero di Adorno come di una “fisionomia” della ragione¹⁹², secondo cui le abilità mentali si riflettono nella sfera corporea, nei gesti e nella mimica, al contempo espressioni dell'attività razionale e formazioni soggette all'influenza della natura. E nella fisiologia della sofferenza, negli impulsi e nelle sensazioni non emerse ancora completamente alla luce della coscienza, Adorno basa la sua fiducia nella possibilità di esperire autenticamente gli esiti disastrosi della forma di vita capitalista. Qui il filosofo compie

188 T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 358 [trad. it. p. 330].

189 La reificazione contiene in sé anche il potenziale del suo superamento: cfr. T.W. Adorno, *Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizze*, cit., p. 67 [trad. it. p. 60]: «abbiamo ragione di credere che l'atrofizzazione si accompagni alla liberazione di alcune facoltà che mettono queste persone in grado di operare trasformazioni che i vecchi “individui” non avrebbero mai saputo realizzare».

190 Honneth nota su questo punto l'influenza di Hegel: «An den hegelianische Prämissen seines hermeneutischen Ansatzes ist aber vor allem bedeutsam, dass sie ihn zu einer direkten Parallelisierung von sozialem Zustand und der Verfassung der Vernunft zwingen». A. Honneth, *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt 2007, p. 78.

191 Honneth riconosce altresì che non si può trovare esplicita giustificazione di questa tesi negli scritti di Adorno, nonostante si trovino costanti riferimenti all'inesorabilità dell'impulso somatico della sofferenza; ciò che manca è una fondazione per la loro rivalutazione normativa o critico-sociale: cfr. A. Honneth, *Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform, Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos*, cit., p. 313 [trad. it. p. 261].

192 Cfr. A. Honneth, *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritische Theorie*, cit., pp. 82-83 e T.W. Adorno, *Karl Kron: Sprache in der Verwalten Welt*, GS 20, p. 517.

implicitamente un passo ulteriore, riconoscendo come la sofferenza nevrotica sia motivata in ultima analisi dal bisogno di guarire ¹⁹³ per mezzo della stessa razionalità danneggiata ¹⁹⁴. Ciò significa che le sensazioni di dolore posseggono un contenuto cognitivo la cui essenza consiste nel desiderio di superare la propria condizione patologica, unitamente alla consapevolezza di una restrizione delle proprie capacità razionali: «il momento corporeo [della sofferenza] annuncia alla conoscenza che la sofferenza non deve esserci, che deve andare diversamente» ¹⁹⁵.

Si deve ora compiere un ulteriore passo e tentare di osservare in che termini e in che ambito si possa esperire fisiologicamente, attraverso sensazioni dolorose, il “rimosso” della coscienza imperante. Ed è qui che entra in gioco l'esperienza estetica, e precisamente l'esperienza estetica del sublime.

193Ispirati ancora da Freud: cfr. A. Honneth, *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritische Theorie*, cit., p. 90: «um von diesem Befund nun aber zur Behauptung einer Widerständigkeit der Subjekte übergehen zu können, muss Adorno seinen Begriff des “Leidensimpulses” zusätzlich mit Bedeutung aufladen, die keinesfalls zum gewöhnlichen Sprachgebrauch gehören; von derartigen Impulsen muss nämlich gezeigt werden können, dass sie einen kognitiven Gehalten besitzen, dessen Kern in der Absicht oder dem Wunsch nach einer Überwindung der gegebenen, pathologischen Lebensverhältnisse besteht. Nach meiner Überzeugung leistet Adorno eine derartige Anreicherung seines Begriff des “Leidens”, indem er ihn unmerklich mit Komponenten der Psychoanalyse Freuds ausstattet: Aus dem Leiden als einem Impuls, mit dem die Subjekte auf die kapitalistischen Lebensbedingungen reagieren, wird dank dieser kategorialen Aufladung der präreflexive Wunsch, von Verhältnissen befreit zu werden, die unserem Potential an nachahmender Vernunft Fesseln anlegen».

194 Cfr. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, cit., p. 313, [trad. it. p. 102]: «La società reificata e razionalizzata dell'età borghese, nella quale la ragione dominatrice della natura è giunta a compimento, potrebbe diventare una società degna dell'uomo, non regredendo a stati più antichi, più irrazionali, anteriori alla divisione del lavoro, ma applicando a se stessa la sua razionalità: in altre parole, scoprendo – e così guarendo – le macchie dell'irrazionalità fin nella propria ragione, ma anche la traccia della ragione nell'irrazionale». Qualsiasi critica alla coscienza reificante è impotente se si limita a contrapporre dall'esterno una diversa fonte di conoscenza; la ratio può oltrepassare se stessa soltanto attraverso il movimento della sua riflessione interna.

195 T.W. Adorno, *T.W. Adorno, Negative Dialektik*, cit., p. 204 [trad. it. p. 183]. Cfr. anche ivi, pp. 328-329.

II. 2. 2 L'*Erschütterung*: urto emotivo

Adorno concepisce l'esperienza del sublime in un'accezione decisamente fisiologica, che trova piena espressione nel termine *Erschütterung*: diretto riferimento al Kant della terza critica, e già rintracciabile nel trattato dello Pseudo-Longino, nonché presente nel trattato *Vom Erhabenen* di Schiller¹⁹⁶.

Erschütterung è una traduzione quasi letterale di *ekplexis*, «impatto emotivo»¹⁹⁷, termine che compare nel trattato dello Pseudo Longino in riferimento alla *phantasia*, annoverata tra le facoltà proprie della grandezza intellettuale del sublime¹⁹⁸. La *phantasia* ha valore «idolopoiatico»¹⁹⁹ nel suscitare immagini mentali che conferiscono al discorso una vivida evidenza, dando al pubblico l'illusione di vedere ciò che ascolta. All'interno di quest'ambito, egli distingue l'*enargeia*, “evidenza realistica”, legata alla verosimiglianza e all'oggettività, dall'*ekplexis*, l'“urto emotivo” proprio dell'immaginazione poetica, più libera e incline al meraviglioso.

196 Inoltre, in *Menschliches, Allzumenschliches* Nietzsche invoca esplicitamente il concetto di *Erschütterung* quale tratto fondamentale della cultura alta, in contrapposizione al livello culturale inferiore; a partire da questa attestazione, Maraj propone di indagare l'influenza di Nietzsche sul concetto adorniano di *Erschütterung*, ma si limita a indicare questa suggestione come ipotesi di ricerca: cfr. A. Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency: Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*, Bloomsbury, London-New York 2013, p. 194 e K. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives. Critiques of Ideology, Readings of Wagner*, State University of New York Press, New York 1999.

197 Cfr. Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007, p. 53; sul concetto di *ekplexis* cfr. E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 216-225 e il commento di Lombardo a Demetrio, *Lo stile*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1999.

198 Cfr. G. Lombardo, *Dire l'esperienza: alle origini della letteratura*, in R. Messori (a cura di), *Dire l'esperienza estetica*, “Aesthetica Preprint”, v. 80, agosto 2007, p. 24; Id., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 186-189.

199 Cfr. Pseudo Longino, *Il sublime*, cit., p. 55.

Nel descrivere la commozione dell'animo di fronte al sublime, Kant parla di *Erschütterung*²⁰⁰ come “scotimento”, definito come un alternarsi rapido di sensazioni di repulsione e attrazione nei confronti dell'oggetto estetico. L'immaginazione, trovandosi di fronte al soprasensibile, è scossa come di fronte a un abisso²⁰¹ in cui teme di perdersi: ma da cui si salva ritrovandosi in armonia nel suo stesso contrasto con la ragione, nel riconoscimento della finalità soggettiva delle facoltà dell'animo.

La rielaborazione del sublime kantiano è punto di partenza dello Schiller del *Vom Erhabenen*²⁰², per il quale tale categoria vuole evidenziare la condizione di dipendenza dell'uomo dall'universo fisico²⁰³ e la sua indipendenza morale e razionale. Ciò avviene nel momento in cui qualcosa si oppone a uno dei due impulsi fondamentali dell'uomo: l'impulso alla conoscenza, che riguarda la capacità di formare rappresentazioni, o l'impulso di autoconservazione, che si riferisce alla sfera dei sentimenti. Il sublime si configura come una via d'uscita dal mondo sensibile, a cui è invece ancorato il bello; una via d'uscita violenta, che attraverso lo shock dell'*Erschütterung* libera l'individuo dalla seduzione del sensibile verso l'orizzonte trascendente, rivelando la sua indipendenza dalla natura²⁰⁴.

200 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 258 [trad. it. p. 187]. Cfr. C. Crockett, *A Theology of the Sublime*, Routledge, London-New York 2001, p. 124; D. Morgan, *Kant Trouble: Obscurities of the Enlightened*, Routledge, London-New York 2002, p. 144.

201 Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 258 [trad. it. p. 189]

202 Anche se Schiller usa il concetto kantiano di sublime per dare una spiegazione trascendentale al pathos tragico: cfr. F. Schiller, *Vom Erhabenen*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Deutscher Taschenbuch Verlag, Darmstadt 1993, vol. 5, p. 492 [trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, Abscondita, Milano 2003, p. 16].

203 Seguo nella breve ricostruzione del sublime schilleriano G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, cit., pp. 13-14; cfr. inoltre P. Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Eric Schmidt Verlag, Berlin 2004, pp. 32-39, 305; A. Staskova, *Das Maß und die Erschütterung. Zu zwei Motiven von Schillers Ästhetik*, in J. M. Valentin (hrsg. von), *Akten des XI Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, Bd. 11, Peter Lang Verlag, Bern 2008.

204 Cfr. F. Schiller, *Vom Erhabenen*, cit., p. 490 [trad. it. p. 14].

Inserendosi nel quadro di queste suggestioni, Adorno esalta il forte valore fisiologico dell'*Erschütterung*, che diventa una forza in grado di scuotere il soggetto fin alla sua dissoluzione. Egli porta alle estreme conseguenze l'atteggiamento sotteso al sentimento sublime kantiano, la resistenza dello spirito a una potenza superiore: se in Kant la nullità del singolo essere empirico viene superata, positivamente, nel riconoscimento della suprema destinazione razionale dell'uomo, per Adorno al contrario il soggetto si disintegra nel riconoscimento della *falsità* della sua costruzione, e di quanto lo circonda ²⁰⁵. Per Adorno, l'*Erschütterung*, l'urto emotivo, non è il *delight* di burkiana memoria, non è simile al movimento di tensione tra attrazione [*Anziehung*] e repulsione [*Abstoßen*] del sublime kantiano, né risulta in un rafforzamento dell'io, ma è anzi un «memento» ²⁰⁶ della sua liquidazione; attraverso l'esperienza del sublime l'io si rende conto della propria finitudine, e sperimenta nell'apparenza dell'arte la sua disgregazione.

Su questo punto si tornerà a breve; ora, si deve sottolineare come questo attentato all'integrità dell'io ²⁰⁷ sia ben diverso dall'indebolimento [*Schwächung*] del soggetto che la cultura di massa promuove. Nei prodotti dell'industria culturale, il comfort della piattezza e della ripetizione rafforzano l'azione della reificazione attraverso la costruzione di un'individualità “posticcia”, predeterminata, non autentica. Tali

205 «Il soggetto, ogni volta che è in rapporto con qualcosa di bello, come ha constatato Kant solo in riferimento al sublime, diventa consapevole della propria nullità e giunge, al di là di essa, a ciò che è diverso. La dottrina kantiana ha l'unico difetto di aver indicato la controparte di tale nullità nel positivamente infinito collocandola ancora nel soggetto intelligibile». T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 401 [trad. it. p. 358].

206 Ivi, p. 364 [trad. it. p. 328].

207 Ci si trova qui in disaccordo con l'interpretazione di Zima, per il quale Adorno punta in ultima analisi a rafforzare il soggetto individuale attraverso l'esperienza estetica del sublime, al contrario di Lyotard che si ripromette di disgregare completamente la soggettività; cfr. P.V. Zima, *The subject, the Beautiful and the Sublime. Adorno and Lyotard between modernism and postmodernism*, cit., pp. 150-151.

manifestazioni culturali della ragione dominante sono meri sistemi di stimoli tesi a produrre riflessi condizionati, «autisticamente e dogmaticamente»²⁰⁸; e il soggetto ideale cui vogliono rivolgersi, e che cercano di plasmare, è l'uomo d'affari che desidera solo rilassarsi dopo una giornata massacrante di lavoro²⁰⁹. I prodotti dell'industria culturale sono schermi in cui si riflettono le proiezioni psicologiche del falso io reificato²¹⁰, in cui la sensazione, anche nelle sue sfumature più violente, è come si è visto addomesticata e neutralizzata dalla seconda natura sociale, nella frammentazione della percezione tra mille stimoli effimeri. Attraverso l'arte autentica, al contrario, si realizza un modello di esperienza che si oppone alle pretese totalitarie della ragione, le quali riducono il soggetto a cosa. L'arte è liberatoria poiché permette all'osservatore di autonegarsi, di dissolversi virtualmente in essa, in un rapporto in cui non c'è traccia della relazione merce-consumatore.

Nell'autentica esperienza estetica anche la sensazione viene riscattata: è attraverso la convulsione dell'*Erschütterung* che il soggetto è messo in discussione; non più distratto dall'iperstimolazione che lo circonda abitualmente, riesce a raggiungere uno stato di tensione emotiva che gli permette di guardare al di là di se stesso. Il sublime si oppone alle idiosincrasie percettive della modernità – la distrazione, e apre alla percezione nuovi orizzonti; preservando dialetticamente la “distanza di sicurezza” associata a esso come condizione di possibilità²¹¹. Se nella

208 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 404 [trad. it. p. 356].

209 Cfr. *ibidem*.

210 Adorno ritiene anzi che interrogarsi sulle conseguenze dell'industria culturale sul fruitore sia cosa «troppo ingenua, essendo l'effetto di quest'ultima assai meno specifico di quando suggerisca la forma della domanda. Il tempo vuoto viene riempito di vuoto, non si produce nemmeno falsa coscienza, unicamente quella già presente viene lasciata con fatica così com'è». Ivi, p. 398 [trad. it. p. 329].

211 Cfr. su questo aspetto R. Kaufman, *Adorno's Social Lyric, and Literary Criticism Today: Poetics, Aesthetics, Modernity*, in T. Huhn (ed. by), *The Cambridge Companion*

metafora sublime del “naufragio con spettatore”, emozionante è vedere un vascello lottare contro le onde sentendosi al riparo sulla riva, e se per lo stesso Kant il sentimento sublime nasce nel momento in cui si ammira la potenza della natura da una posizione “fuori pericolo”, in Adorno è la concentrazione a preservare il soggetto da un eccessivo abbandono, in un movimento dialettico di negazione e superamento. Secondo il filosofo francofortese la distanza estetica, nelle sue declinazioni tradizionali ²¹², viene infranta nell'impatto con l'esperienza autentica che è l'arte, il cui soggetto non è più mero spettatore; ma è al contempo recuperata attraverso il focus d'attenzione dell'io nell'*Erschütterung* del sublime; ovvero, il soggetto non viene annichilito realmente, ma riesce comunque a percepire la possibilità della propria distruzione:

L'io, per guardare anche solo un pochino al di là della prigione che esso stesso è, ha bisogno non della distrazione [*Zerstreuung*] ma della tensione più estrema; ciò preserva l'urto emotivo [*Erschütterung*], peraltro un comportamento non arbitrario, dalla regressione. Nell'estetica del sublime Kant ha fedelmente descritto la forza del soggetto come

to Adorno, cit., p. 365: «*Aesthetic Theory* conceives *Erschütterung* as that which, by dint of aura's dynamic of charged distance, can break down the hardening of subjectivity – can break down through this shaking, in other words, “the subject's petrification in his or her own subjectivity” and hence can allow the subject to catch “the slightest glimpse beyond that prison that it [the “I”] itself is”, thus permitting the “I”, once shaken, to perceive its own “limitedness and finitude” and so to experience the critical possibility of thinking otherness».

212 Sul tema della distanza estetica quale spazio necessario allo spettatore “disinteressato”, al fine di un'elaborazione di un giudizio nella ricezione artistica cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze 2009, cap. 1; Id., *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il melangolo, Genova 2002; V. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, Chicago University Press, Chicago 2006 [trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, a cura di A. Pino, trad. it. di B. Sforza, Il saggiatore, Milano 2008].

condizione di esso. È vero che l'annichilimento dell'io al cospetto dell'arte va inteso così poco alla lettera quanto quest'ultima. [...] È vero che l'io nell'attimo dell'urto emotivo [*Erschütterung*] non scompare realmente; l'ebbrezza che si muove in tale direzione è incompatibile con l'esperienza artistica. Ma per alcuni momenti l'io si rende conto della possibilità di lasciarsi alle spalle la propria autoconservazione, benché comunque ciò non basti a realizzare tale possibilità ²¹³.

In che modo avviene il dissolvimento dell'io nell'*Erschütterung*? E come si può meglio comprendere tale convulsione? Essa viene descritta da Adorno come una forma di consapevolezza fisica entro un'esperienza estetica che ha carattere reale ²¹⁴; in cui l'io empirico si rende conto dell'esistenza di un io spirituale, al di là dell'ego, senza tuttavia portare a compimento questa possibilità ²¹⁵. In altri termini, nell'esperienza estetica il soggetto sospende momentaneamente ²¹⁶ la propria identificazione con l'io empirico reificato, mettendone in discussione la tirannia: quest'ultimo diventa funzionale ²¹⁷ all'io spirituale ²¹⁸. Dialetticamente, l'attualizzazione della potenzialità spirituale dell'ego non si può realizzare se non come utopia

213 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 364 [trad. it rielaborata pp. 238-239].

214 Cfr. *ivi*, p. 249 [trad. it. p. 223]

215 Cfr. su questo punto A. Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency: Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*, cit., pp. 158-159.

216 Non potrebbe darsi altrimenti, dato il carattere evanescente dell'arte quale apparenza, e quale utopia negativa. Cfr. T. Perlini, *Il velo nero. Riflessione sull'ultima produzione estetica di Adorno*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit., pp. 270-283.

217 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 249 [trad. it. p. 223]. Ciò si riflette anche in relazione alla creazione artistica, nella quale «il contributo dell'io empirico non è, come vorrebbe il topos della genialità, la sede dell'autenticità» (*ibidem*).

218 Cfr. al proposito R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, SUNY Press, New York 2008.

negativa.

Nel momento in cui il soggetto empirico viene ipostatizzato, l'individuo rimane imprigionato entro i confini della seconda natura reificata; d'altro canto, se il distacco dall'orizzonte materiale fosse immediatamente radicalizzato, l'io spirituale verrebbe comunque integrato nello status quo capitalista in una posizione non dialettica di opposizione remota. Adorno mantiene l'equilibrio considerando come apparenza [*Schein*] sia il soggetto empirico che quello spirituale, garantendo al contrario carattere reale all'*Erschütterung* attraverso cui la loro divaricazione viene percepita²¹⁹. «I sentimenti [*Gefühl*] che vengono suscitati dalle opere d'arte sono reali e pertanto extraestetici»²²⁰, con un proprio valore conoscitivo; e il soggetto che di essi fa esperienza attraverso l'*Erschütterung* viene negato e poi riaffermato come soggetto «transestetico».

Nel momento in cui si offre all'osservatore, l'opera autentica infrange la condizione spettatoriale del suo fruitore, poiché gli dischiude un orizzonte di verità che lo riguarda in prima persona. Questo passaggio, che Adorno definisce come attimo supremo dell'arte, salva la soggettività attraverso la sua negazione: l'individuo scosso, piangendo, percepisce la propria reificazione e la propria caducità²²¹. In questo senso, il successo del soggetto nell'esperienza estetica è un successo contro se stesso; attraverso l'*Erschütterung*, egli è precipitato nel campo di forze dell'opera d'arte, diventando un momento della sua verità oggettiva²²².

219 «Nicht die ästhetische Erschütterung ist Schein, sondern ihre Stellung zur Objektivität: in ihrer Unmittelbarkeit fühlt sie das Potential, als wäre es aktualisiert». T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 364 [trad. it. p. 329].

220 Ivi, p. 401 [trad. it. p. 362].

221 Cfr. *ibidem*: confermando l'eredità kantiana, Adorno nota come il filosofo tedesco abbia avvertito qualcosa di ciò nella sua estetica del sublime.

222 Anche nell'esperienza del bello il soggetto diventa consapevole della propria nullità; tuttavia, l'esperienza del sublime si caratterizza per una maggiore irruenza, che sa muovere con più efficacia il soggetto alienato: cfr. ivi, p. 396-397 [trad. it. p. 358]:

II. 2. 3 Le emozioni estetiche

Le opere d'arte, come si avrà modo di osservare da vicino nel terzo capitolo, scaturendo da strati empirici conservano carattere di *fait social*, e convergono da ultimo nell'idea di verità. A ciò corrispondono i vissuti dello spettatore di fronte all'arte, che rimandano al di fuori di esso, a ciò che è stato rimosso dalla civilizzazione.

In questo senso, Adorno può affermare che il concetto di sentimento estetico [*ästhetischen Gefühl*] ²²³ consegue dall'oggettività, e non viceversa; esso non va confuso con le emozioni psicologiche [*psychologischen Emotionen*] suscitate immediatamente dal fruitore, ma è un meravigliarsi di fronte a ciò che viene manifestato nell'opera: un rivolgersi alla cosa oggettiva. Sarebbe altrimenti inspiegabile perchè gli uomini si esponano all'esperienza estetica, se questa fosse semplicemente un riflesso o una modalità soggettiva di reazione dell'osservatore. Il vissuto estetico di chi recepisce ²²⁴ è soltanto un momento dell'esperienza estetica, che non corrisponde all'espressione emotiva delle opere, definita come un *quid* non-concettuale e tuttavia determinato che apre gli occhi all'osservatore ²²⁵.

«Il soggetto, ogni volta che è in rapporto con qualcosa di bello, come ha constatato Kant solo in riferimento al sublime, diventa consapevole della propria nullità e giunge, al di là di essa, a ciò che è diverso. Il dolore al cospetto del bello è l'anelito verso quel qualcosa di chiuso al soggetto dal blocco soggettivo, di cui egli però sa che è più vero di lui stesso. A un'esperienza che sarebbe priva della violenza di questo blocco addestra la rassegnazione del soggetto alla legge formale estetica».

223 Cfr. *ivi*, p. 246 [trad. it. p. 220].

224 Così come quello dell'autore: ciò che si presume debba essere vissuto o rivissuto, genericamente inteso come il sentimento dell'autore, è a sua volta solo un momento parziale all'interno delle opere; cfr. *ivi*, p. 362 [trad. it. p. 327].

225 Adorno prosegue suggerendo che il vissuto è solo un momento della vita delle opere, al quale deve seguire, per una comprensione adeguata, il lavoro del concetto; in questo senso l'estetica è necessaria al pieno dispiegamento del contenuto di verità

«Le opere non sono protocolli di moti dell'animo»²²⁶: per questo motivo l'atteggiamento dello spettatore deve mantenere un margine di distanza – come la concentrazione nel momento dell'urto estetico – tanto più accentuato quanto più intenso è il correlato emotivo suscitato dall'opera, come aveva già compreso Hegel nella sua presa di posizione contro il sentimento estetico²²⁷. La soglia tra esperienza artistica e preartistica, del resto, si situa tra il dominio del meccanismo di identificazione da una parte e la disponibilità all'ascolto e all'apertura nei confronti dell'oggetto dall'altra²²⁸. Il rapporto autentico con l'opera esige sì un atto di identificazione, che non corrisponde tuttavia alla “falsa” proiezione nelle sue immediate emozioni o persone empiriche; identificarsi nell'opera significa assoggettarsi alla sua disciplina, partecipare alla sua realizzazione preservandone la libertà, e non proiettare su di essa i propri vissuti e le proprie emozioni.

Ancora una volta, si può osservare come nell'esperienza estetica

dell'opera; cfr. *ivi*, p. 363 [trad. it. p. 328]: «Senza giudizi, le opere indicano quasi a dito il proprio contenuto, senza che esso diventi discorsivo. La reazione spontanea di chi recepisce l'opera è mimesi dell'immediatezza di questo modo di atteggiarsi. Ma le opere non si esauriscono in esso. La posizione che occupa quel brano in virtù del proprio modo di atteggiarsi soggiace, una volta integrata, alla critica che si chiede se la potenza dell'essere-così-e-non-altrimenti, alla cui epifania hanno puntato tali attimi dell'arte, sia o meno indice della verità propria di questi ultimi. L'esperienza piena, sfociante nel giudizio sull'opera priva di giudizi, esige una decisione su ciò e pertanto il concetto. Il vissuto è soltanto un momento di tale esperienza».

226 *Ivi*, p. 407 [trad. it. p. 369].

227 «Hegel prende per la prima volta posizione contro il sentimento estetico, che in fondo vorrebbe cogliere il contenuto dell'opera d'arte in sé propriamente non in essa bensì nel suo effetto. La forma tarda di questo sentimentalismo è il concetto di intonazione emotiva, che assume nella storia un suo valore posizionale. Niente potrebbe caratterizzare meglio, nel bene e nel male, l'estetica di Hegel della sua incompatibilità con il momento dell'intonazione emotiva, o della disposizione d'umore, nell'opera d'arte. [...] Il progresso che così egli compie viene però pagato con qualcosa di estraneo all'arte, l'obiettività con qualcosa di cosale, con un dare peso eccessivo agli argomenti trattati. Egli rischia di far ritornare al tempo stesso l'estetica al preartistico, al modo concretistico di comportarsi del borghese, che nel quadro o nel dramma vuol avere un contenuto saldo al quale potersi attenere e da poter seguire». *Ibidem*.

228 Cfr. *ivi*, p. 410 [trad. it. p. 372].

soggetto e oggetto si intreccino in un rapporto autenticamente dialettico: l'obiettività estetica ²²⁹ conserva il momento soggettivo, che si configura come spirito legato alla cosa oggettiva e mediato da essa. Il soggetto fa esperienza dell'opera solo quando le è davanti in modo esterno, e compensa l'estraneità entrando in contatto con l'oggetto, ritirandosi di fronte a esso e revocando la propria autoposizione. Soltanto il soggetto dimentico di sé, prodotto della dominazione sulla natura, può trovare la forza di negarsi davanti all'opera e davanti al ricordo del rimosso che essa chiama in causa.

Nell'esperienza del sublime, l'*Erschütterung*, ben lontana dall'essere un semplice vissuto, permette l'irruzione dell'obiettività nella coscienza soggettiva ²³⁰, liberando l'espressione della sofferenza dell'arte in un moto fisiologico. Nel pianto, il fruitore «non ha più la terra sotto i piedi: quella possibilità della verità che si incarna nell'immagine estetica diventa per lui concreta» ²³¹. Una tale immediatezza nel rapporto con le opere è funzione della mediazione, di un'esperienza estesa che si addensa in un attimo, e che richiede la piena attenzione sensoriale del soggetto, non più disperso tra un'infinità di stimoli e reazioni puntiformi. L'*Erschütterung* fa parlare l'opera, facendo accedere alla sua eloquenza [*Sprachcharakter*] e al suo carattere di verità [*Wahrheitsgehalt*], riverberando nel soggetto la consapevolezza percepita del sacrificio che l'imposizione della razionalità “illuminista” ha comportato ²³². Si dovrà quindi approfondire la concezione

229 Cfr. *ivi*, p. 397 [trad. it. pp. 358-359]: «L'obiettività estetica non è immediata: chi crede di averla in mano viene tratto in inganno da essa. Se fosse qualcosa di immediato, essa coinciderebbe con il momento sensoriale dell'arte e sopprimerebbe il momento spirituale di essa; quest'ultimo è invece difettivo per sé e per gli altri». Allo stesso modo, la sopravvalutazione del momento soggettivo nell'opera d'arte e la mancanza di riferimento a quest'ultimo sono equivalenti (cfr. *ivi*, p. 247 [trad. it. p. 222]).

230 Cfr. *ivi*, p. 363 [trad. it. p. 328]

231 *Ibidem*.

232 Jauss critica la nozione adorniana di *Erschütterung* in quanto mera attitudine contemplativa, colpevole di ignorare il complesso rapporto tra opera, pubblico e autore,

adorniana dell'opera per meglio chiarire questa costellazione di elementi, e per capire che tipo di arte per Adorno si configuri come sublime.

che dovrebbe a suo parere fondare entro una costituzione dialogica, comunitaria, dell'identità. Si è visto tuttavia come attraverso l'*Erschütterung* il soggetto entri in contatto con l'altro da sé, seppur entro la mediazione che caratterizza il pensiero dialettico. Cfr. su questo punto K.-H. Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1994, p. 8; P. Johnson, *An Aesthetics of Negativity/An Aesthetics of Reception: Jauss's Dispute with Adorno*, "New German Critique", n. 42, autumn 1987; M. Martin, *Rethinking the Communicative Turn: Adorno, Habermas and the Problem of Communicative Freedom*, SUNY Press, New York 2001, p. 176; C. Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Athenäum Verlag, Frankfurt 1988, p. 12; H. R. Jauss, *Negativität und ästhetische Erfahrung: Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in B. Lindner, W. Lüdke (hrsg. von), *Materialien zur ästhetischen Theorie: Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt 1979.

3

IL SILENZIO E LA FORMA

Kaum legtet ihr aus eurer Hand die kelle
Und saht zufrieden hin nach euren aun:
War alles Werk euch nur zum andren schwelle
wofür noch nicht ein stein behaun
(S. George, *Schwelle*)

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire,
la musique l'exprime
(V. Hugo, *Shakespeare*)

L'etica, legandosi al valore della sofferenza, rappresenta una forte istanza "strutturale" dell'edificio estetico adorniano. Come si è visto, l'opera autentica deve farsi carico del dolore dell'umanità ferita, per esserne testimonianza e diventare luogo fondamentale in cui si esperisce la reificazione. Il *Trauer* [metter italiano rimane l'unica forma possibile della saggezza, comune a estetica ed etica; non a caso, quest'ultima è definita da Adorno, nella prefazione ai *Minima Moralia*, come *traurige Wissenschaft*.

La morale è "scienza triste" per il decadimento delle sue forme tradizionali; a essa sopravvive un soggetto dell'afflizione per il quale tale rovina costituisce un problema, e a partire dal quale l'etica defunta può trovare lo slancio per rinascere in una forma trasfigurata. Forma trasfigurata che si può ravvisare in quell'arte dall'*ideale del nero*, che ha

fatto della sofferenza il proprio linguaggio, di modo che l'opera autentica si presenta come il riscatto del possibile nei confronti di un reale che ha soppresso ogni distinzione. L'arte, come la filosofia, deve trarre il suo senso dal tentativo di considerare «tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione»²³³. Il compito del pensiero altro non è che trovare senza arbitrio e violenza questa prospettiva: attraverso un «punto di vista sottratto, sia pure di un soffio, al cerchio magico dell'esistenza», che pure deve comprendere la propria impossibilità intrinseca²³⁴. E l'opera autentica, con la sua dialettica della distanza e la consapevolezza di essere utopia che non si può realizzare, è la concretizzazione di questo percorso. Essa diventa l'unico spiraglio in grado di sottrarsi alla falsa totalità, nel suo rifiuto di accettare come ineluttabile il disastro in cui la situazione sociale versa, in una strenua opposizione all'ordine vigente.

L'estetica declinata eticamente va allora a riprendere il sublime kantiano, rielaborato dal filosofo quale cifra fondamentale dell'arte contemporanea. La dottrina kantiana del sublime descrive assai bene un'arte, come nella concezione di Adorno, "sospesa" in funzione del suo contenuto di verità. Traslandosi dalla natura alle opere artistiche, il sublime introduce nella sfera estetica il momento del non-identico, e la spinge a riflettere su quanto in essa vi è di naturale. Permettendo l'esperienza dell'Altro, negata all'ordine costituito del concetto, il sublime diventa costituente storico dell'arte stessa. La natura si svela così, attraverso l'immagine rovesciata del sublime, nel suo stato originario, non reificato, libero da ogni costrizione logica autoritaria. Allo stesso modo, l'io intravede la possibilità di un suo superamento attraverso l'urto emotivo del sublime,

233 T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 120 [trad. it. p. 146].

234 Cfr. *ibidem* e G. Schweppenhäuser, *Il duplice fallimento della cultura. La Kulturkritik adorniana oggi*, trad. it. di P. Fiorato, "Nuova corrente", n. 121-122, 1998.

che fa breccia nella sua “corazza” reificata nel recupero di un orizzonte percettivo in cui si può dare un'autentica esperienza, conoscitiva e fisiologica.

Giunti a questo punto, si deve però mettere in chiaro a che tipo di esperienza artistica si riferisca il sublime; secondo Adorno, infatti, nell'arte contemporanea le opere in cui la connessione interna di verità è collassata insieme alla forma, occupano il posto che tradizionalmente era riservato a tale categoria estetica ²³⁵. Nel mondo amministrato, per forzare gli schemi della coscienza reificata, le opere devono trascendere la propria configurazione nel tentativo di comunicare l'incomunicabile, ciò che non è immediatamente esistente. Tale “di più” non è una fantasticheria, ma rimanda a un orizzonte di verità che costituisce l'autentico contenuto dell'opera. A partire da questa osservazione va perciò indagato il rapporto tra sublime e forma, nella sua costellazione con ciò che oltre la forma stessa si esprime; la tensione dell'arte verso il non ancora essente, nel suo carattere di utopia non realizzabile, rende impossibile l'incarnazione del sublime entro schemi e categorie tradizionali, pena il loro decadere a ideologia ²³⁶ nella complicità con la cultura dominante.

III. 1 Lo stato dell'arte

III. 1. 1 Nuove forme di espressione del dolore

²³⁵ Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 292 [trad. it. p. 262]

²³⁶ Cfr. su questo punto ivi, p. 224 [trad. it. p. 200] e W. Welsch, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in *Ästhetisches Denken*, Reclam Verlag, Stuttgart 199, p. 116.

Il sistema dei campi di concentramento rappresenta per Adorno una manifestazione tragica del fallimento della *Zivilisation*, parossistico punto d'arrivo di una cultura dominata da dinamiche di dominio e uniformazione. La seconda guerra mondiale rappresenta un momento di non ritorno, un orizzonte di distruzione totale, in cui anche la riflessione cosciente sulla distruzione stessa è negata ²³⁷, e perciò ancora più urgente: del resto, che lo sterminio nazista si sia sviluppato entro un contesto culturale non certo marginale come quello tedesco è per Adorno un sintomo preciso.

La civilizzazione ha in sé il principio anti-civilizzatore, e ha dimostrato nel corso della storia di rafforzarlo sempre di più ²³⁸. Alla base della relazione strutturale tra totalitarismo e cultura si trova proprio la riduzione di quest'ultima a bene di consumo ²³⁹, neutralizzata nella sua scissione dalla verità e da ogni rapporto vitale con il mondo. Si tratta di una reificazione analoga al fenomeno industria culturale, ma con una diversa sfumatura: non creata *ad hoc* per i gusti della massa, l'arte – e più in generale la cultura – viene in questo caso convogliata verso una standardizzazione innocua nel suo “pensionamento” dietro la teca di qualche museo. Puro oggetto di contemplazione ²⁴⁰, ma oggetto morto: condannato a

237 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, GS 11, p. 285 [trad. it. *Note per la letteratura 1943-1961*, a cura di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979, p. 271]: «l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione».

238 Cfr. T.W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle*, cit., p. 676 [trad. it. p. 122], in cui il filosofo riconosce il debito freudiano.

239 Cfr. T.W. Adorno, *What National socialism has done to arts*, GS 20.2, p. 414; cfr. R. Leppert (ed. by), *T.W. Adorno. Essays on Music*, University of California Press, Berkeley 2002, pp. 50-55.

240 L'obiettivo polemico implicito di Adorno in questo frangente è la teoria kantiana del bello disinteressato. Il filosofo riconosce come notevole merito kantiano l'aver sottolineato la differenza dell'arte dalla facoltà di desiderare, ma gli contesta di aver ipostatizzato questa contrapposizione la cui natura è, al contrario, dinamica. Non solo

una riverenza poco sincera, svuotata di ogni significato e di ogni potere sulle dinamiche sociali ²⁴¹. Non a caso, nota Adorno, museo e mausoleo non sono collegati soltanto dall'associazione fonetica: i «musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte» ²⁴². L'ideologia si estende così a una cultura che si comporta come un funzionario, in accordo ai desideri e alle necessità dei

poiché l'opera si situa in un complesso rapporto dialettico con il mondo; ma in quanto nel pensiero di Kant ogni contenuto viene reciso in favore di «qualcosa di tanto formale come la compiacenza» (cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 22 [trad. it. p. 14]). Adorno rigetta il presupposto settecentesco della non-conseguenzialità di contemplazione e azione: l'opera deve portare ad agire. Al contempo egli afferma però la propria medietà nei confronti di due contrapposti e possibili estremi: il disinteresse virato verso il compiacimento kantiano, e l'interesse troppo impegnato in una declinazione troppo "decisionale", come quella di Sartre, accusato di autoritarismo nel suo sopprimere nei fatti quella libertà che viene reclamata a gran voce, indicando l'azione come scelta comandata. (Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 410 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 93]). «Appena il comportamento dell'opera d'arte fissa la negatività della realtà e prende posizione nei suoi confronti, si modifica anche il concetto di disinteresse. Le opere d'arte implicano di per sé un rapporto tra l'interesse e la rinuncia a esso [...]. Anche il comportamento contemplativo nei confronti delle opere d'arte, estorte agli oggetti d'azione, sente di essere una disdetta della prassi immediata e pertanto qualcosa di pratico di per sé, di essere resistenza alla collusione. Solo le opere d'arte che si possono avvertire come modo di comportarsi hanno una loro *raison d'être*. L'arte non è solo il luogotenente di una prassi migliore di quella che ha dominato fino a oggi, ma anche critica della prassi in quanto dominio di una brutale autoconservazione all'interno e per amore del vigente. Essa sbugiarda la produzione per se stessa, opta per uno stato della prassi al di là della signoria del lavoro» T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 25 [trad. it. p. 18].

241 Adorno si dedica in particolare all'analisi della reificazione delle opere di musica colta attraverso la loro diffusione e fruizione entro il sistema mass-mediatico: cfr. T.W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, GS 18, pp. 729-777 e *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, GS 14, pp. 199-219 [trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, a cura di G. Manzoni, "Introduzione" di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1971, pp. 26-47]. In continuo divenire, l'arte trova la sua definizione proprio nel suo essere dialetticamente non riducibile a un'unica determinazione: «l'arte ha il proprio concetto in questa costellazione di momenti che muta storicamente; esso è refrattario alla definizione. [...] L'essere-divenuta dell'arte rimanda il suo concetto a ciò che essa non racchiude. [...] L'arte si può chiarire solo facendo riferimento alla sua legge di movimento, non ricorrendo a invarianti. Si determina in rapporto a ciò che non è» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 11-12 [trad. it. pp. 5-6]). La cultura oggettivata si trasforma infatti nella sua parodia

gruppi sociali e delle tendenze di potere ²⁴³, nell'illusione di poter sfuggire al suo isolamento e di avvicinarsi all'orizzonte empirico.

Il *leit motiv* della riflessione adorniana appare di nuovo; la mercificazione della cultura ad opera delle dinamiche logico-illuministe è indicata come sintomo e causa ultima del desolato orizzonte post Olocausto. In altri termini: la cultura ha fallito, secondo la nota formula per cui non è più possibile comporre poesia dopo Auschwitz; ma, allo stesso tempo, resta valida anche l'obiezione di Enzensberger per cui a tale verdetto la poesia

reificata, nelle forme morte di quei beni culturali in cui rischia di fossilizzarla la sua stessa critica. Quest'ultima tradisce la cultura quasi *costituzionalmente* nel porsi in rapporto con essa: «facendo della cultura il suo oggetto laddove il suo proprio senso è la sospensione di ogni riduzione a oggetto. Non appena essa si coagula in “beni culturali” e nella loro abominevole razionalizzazione filosofica, i “valori culturali”, già ha attentato alla sua ragion d'essere. Nella distillazione di tali valori, che non a caso riecheggiano il linguaggio dello scambio delle merci, essa cede alle ingiunzioni del mercato».

242 T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, cit., p. 181 [trad. it. p. 175]. Commentando l'accostamento terminologico museo/mausoleo nel pensiero di Valéry, il quale ritiene che «l'arte è perduta quando ha perso il suo posto nella sua vita immediata» (cfr. *ivi*, p. 187 [trad. it. p. 181]), Adorno menziona inoltre il Nietzsche de *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Seconda *Unzeitgemäße Betrachtungen*, essa affronta il ruolo della storia nel presente; quest'ultima non deve ridursi all'aspetto che Nietzsche definisce monumentale e che consiste nell'ammirare il passato, anche nei suoi aspetti mediocri e meschini, per giustificare il presente; al contrario, la storia deve avere funzione critica offrendosi al filosofo come una potenza artistica in cui forma e forza si congiungono dando vita a un'*inattualità*, ovvero a un elemento non-storico (legato a una potenza di ripetizione, e dunque all'eterno ritorno) in cui il passato sopravvive e si costituisce all'interno del presente, e viceversa. La concezione nietzschiana della storia si accosta alla riflessione adorniana sull'arte su diversi piani, tenendo conto, certo, delle riserve di quest'ultimo per una cultura tradotta immediatamente in azione sulla realtà. Anche per Adorno la cultura, come per Nietzsche la storia, è forma in cui il rimosso può riacquistare voce, sopravvivenza della non identità, è fondamentalmente critica, nonché luogo in cui la reificazione può essere sperimentata. Cfr. G. Matteucci, “Der Artist Valéry” *nella teoria estetica di Adorno*, “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, n. 1, 2012.

243 Cfr. T.W. Adorno, *What National socialism has done to arts*, cit., p. 426: «the propagandistic aspect of all the arts which has been emphasized by the Nazis and which has destroyed almost completely artistic autonomy is not likely to disappear automatically. [...] What is likely to remain, however, is the prevailing idea that art is essentially a force of manipulation, something that is to be directed this or the other way, that had to follow a set ideological pattern».

deve resistere ²⁴⁴. Sempre più arduo diventa aggirare la dialettica tra barbarie e cultura per assegnare a quest'ultima il potenziale di redenzione che le compete: la sua vocazione, esprimere il lamento degli sconfitti, ne richiede un ripensamento totale. Anche in questo caso necessario è un equilibrio dialettico: la cultura ha fallito e fallisce continuamente, tanto che ormai vi fa più onore chi non prende parte ai suoi «festival» e non si accontenta dei suoi «manuali per tutti» ²⁴⁵; ma questa rinuncia non deve corrispondere a una distruzione totale – altrimenti si passerebbe immediatamente alla barbarie che si accusa la cultura di mediare ²⁴⁶.

Ancora una volta, la via va cercata nell'esperienza della sofferenza, impulso in negativo la cui espressione esige il perdurare dell'arte che pur proibisce, poiché in nessun'altra sede il dolore può trovare linguaggio adeguato per la sua manifestazione, come visto nel secondo capitolo. L'arte si trova di fronte alla sfida di esprimere ciò che è indicibile, la sofferenza delle vittime nei campi di concentramento e per estensione la sofferenza di un'umanità mutilata da un parossistico principio razionale: e nel sublime ricerca un prezioso alleato nella sua impresa.

III. 1. 2 Il sublime verso il superamento dialettico

Il fallimento della vocazione etico-educativa della cultura richiede un ripensamento dei modi tradizionali in cui l'arte si esprime, e perciò anche delle tradizionali categorie estetiche. La morale, che l'arte non deve

244 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 182 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 153]

245 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 362 [trad. it. p. 327].

246 Cfr. T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 56 [trad. it. p. 40].

dimenticare «nemmeno per un secondo»²⁴⁷, deve prestare particolare attenzione alla rappresentazione artistica del dolore fisico, poiché quest'ultimo cela in sé il potenziale di suscitare piacere attraverso il ritrovamento di un senso ultimo, giustificando così l'orrore. La resistenza alla cultura che ha reso possibile lo sterminio non deve avvenire attraverso l'adesione alla categoria dell'impegno, colpevole di inquadrare situazioni limite in una facile antitesi con una non ben precisata "normalità". Nel momento in cui nella letteratura impegnata anche il genocidio diventa fenomeno culturale, volutamente o meno si lascia intendere che perfino nelle situazioni estreme possa fiorire l'autenticamente umano.

La sofferenza non deve essere sublimata né trovare facile consolazione²⁴⁸ nell'opera d'arte, che al contrario deve mettersi sul suo stesso piano minimizzandosi, riducendosi verso il minimo di esistenza rimasta. Adorno descrive questo processo come l'astrazione verso l'ideale del nero²⁴⁹, il quale presuppone che l'arte superi l'opposizione responsabilità/disimpegno, serietà/serenità²⁵⁰ per non replicare la falsa alternativa tra la catastrofe e la felicità della vita che prosegue. Il distico di Hölderlin, per cui massima gioia si trova nel dire la tristezza, non è più lecito. L'opera deve distanziarsi sia dall'apologia dello stato di cose, come nel caso dell'industria culturale, sia dal «coturno», che drammatizzando il dolore contribuisce alla percezione della sua inesorabilità. Ciò comporta il declino dei generi tradizionali²⁵¹: il gesto tragico sembra comico e la comicità appare desolata²⁵². La tragicità

247 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 183 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 154]

248 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 65 [trad. it. p. 54].

249 Cfr. *ibidem*.

250 Il riferimento è alla formula di Hölderlin.

251 Sul declino dei generi tradizionali, cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. [trad. it. pp. 267-271].

252 T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 290 [trad. it. *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 233]: «invece del riso subentra il pianto senza lacrime, prosciugato. Il

non si può più dare nel suo assegnare senso positivo alla negazione, ed egualmente un umorismo spensierato non è un'opzione percorribile: l'unica arte ancora possibile non è «né serena né seria»²⁵³.

L'esigenza etica di una responsabilità delle opere deve perciò trovare il suo contrappunto con quella dell'irresponsabilità, che richiama il carattere del gioco. Un'arte moderna "seria", che si atteggiasse con dignità sarebbe infatti per Adorno impietosamente ideologica, nel suggerire la possibilità di una forma di espiazione per la sofferenza. In questo senso la trattazione di oggetti sublimi è complice del potere, come già smascherato dai soggetti umili dei quadri di Van Gogh, agitati «per la prima volta» dall'esperienza della catastrofe storica²⁵⁴. Il sublime stesso, nella sua tradizionale declinazione, nel rivendicare il senso dell'esistenza iscrive già in sé il movimento verso la propria negazione; poiché non è più possibile affermare un tale senso positivo. Proiettandosi verso il suo superamento dialettico, il sublime trova così affinità con l'elemento del gioco rinunciando ai suoi tratti di potenza e grandezza – che si rivelerebbero complici del dominio. Un tono solenne, come ogni gesto di splendore o grandiosità, condannerebbe infatti al ridicolo le opere d'arte²⁵⁵.

Offrendo la manifestazione della possibilità di una natura non reificata, e non oppressa dalla sovranità soggettiva, il sublime si lascia alle spalle la tirannia dello scopo di quest'ultima; avvicinandosi al detto di Schiller per cui l'uomo sarebbe interamente se stesso solo là dove gioca. In questo senso il sublime introduce un elemento di irresponsabilità, di "finalità senza scopo", che permette all'arte di scampare alle «ciance della

lamento è diventato lamento di occhi cavi, vuoti. Nei lavori di Beckett l'umorismo viene salvato perché essi contagiano col riso sulla risibilità del ridere e sulla disperazione».

253 Cfr. *ivi*, p. 291 [trad. it. p. 234].

254 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 224 [trad. it. p. 200].

255 Cfr. *ivi*, p. 294 [trad. it. p. 265].

religione della cultura»²⁵⁶ senza tuttavia cadere nella frivolezza. Quanto più la realtà empirica rifiuta questo equilibrio dialettico, tanto più l'arte si trincerava nel momento del sublime; spingendo Adorno ad affermare che dopo il crollo della bellezza formale²⁵⁷, nel corso della modernità tra le idee estetiche è rimasta solo quella del sublime²⁵⁸. La sua eredità consiste nel forzare l'arte a non ignorare le proprie contraddizioni, bensì ad affrontarle fino in fondo, trovando un linguaggio per la loro espressione; un linguaggio che, come si vedrà, assume in sé la non conciliazione nell'ammutolire, dicendo ciò che è inesprimibile. L'arte sollecita così un contenuto di verità in cui rientra ciò di tali contraddizioni non è appianato; e in questo senso, non si può permettere la positività della negazione che animava il concetto tradizionale di sublime. Eredità del sublime sono del resto «la negatività non attenuata, nuda e priva di apparenza»²⁵⁹, insieme alla serietà estetica in cui tramonta la categoria del gioco.

L'elemento di irresponsabilità così introdotto nell'opera consente il superamento dialettico di una serietà estetica ingessata in anacronistici toni solenni²⁶⁰. Ciò che l'arte, negando il suo passato, può definire dialetticamente serietà è il pathos dell'obiettività²⁶¹, che pone davanti agli occhi dell'individuo ciò che è altro rispetto a esso «nella sua insufficienza storicamente necessaria». Il sublime permette di affrontare nel modo più adeguato le contraddizioni che emergono nel mondo e che l'arte porta a manifestazione di conseguenza, facendo intravedere il di più in virtù del suo

256 *Ibidem*.

257 Sulla crisi della supremazia della categoria estetica del bello, cfr. F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Il mulino, Bologna 2008.

258 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 293 [trad. it. p. 264].

259 Ivi, p. 296 [trad. it. p. 267].

260 Cfr. T.W. Adorno, *Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II*, GS 16, pp. 486-488.

261 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 64 [trad. it. p. 53].

intreccio di forma e contenuto. Ed è proprio attraverso tale intreccio che la sofferenza può trovare adeguata espressione, in un delicato equilibrio dialettico tra gli estremi della sua neutralizzazione e della sua assolutizzazione in un senso positivo. Adorno afferma che le opere in cui la connessione formale è collassata costituiscono la declinazione contemporanea del sublime ²⁶²; sarà perciò necessario addentrarsi nella nozione adorniana di forma per meglio comprendere il suo rapporto con il sublime.

III. 2 Itinerari nella forma

III. 2. 1 La trasfigurazione della realtà

L'arte è per Adorno il luogo privilegiato in cui fare esperienza dell'alienazione radicale. Essa accoglie fino in fondo la prospettiva della seconda natura reificata, ma non crede di poterla trascendere attraverso un'identificazione totale con il mondo; al contrario, può soltanto esprimerla, e negarla, facendola propria ²⁶³. Si pone quindi il problema di come rappresentare l'orizzonte empirico senza sottomettersi alle sue regole.

262 Cfr. *ivi*, p. 291 [trad. it. p. 262]

263 Cfr. T.W. Adorno, W. Boehlich, M. Esslin, H.G. Falkenberg, E. Fischer, *Optimistisch zu denken ist kriminell. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett*, in *Frankfurter Adorno Blätter III*, hrsg von R. Tiedemann, p. 102 [*Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di G. Frasca, trad. it. di T. Roccasalda, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2012, p. 46]: «Si deve innanzitutto accettare che l'idea che l'arte [...] accoglie fino in fondo la prospettiva dell'alienazione radicale. L'arte non crede di poter trascendere l'alienazione attraverso l'identificazione al mondo, saltando dunque il fossato a piè pari, ma può soltanto esprimerla, e se vogliamo negarla, facendola propria».

Adorno definisce come un sinistro retaggio culturale dell'era fascista la superficialità nell'attenersi al dato visibile evitando di guardare all'essenza dei fenomeni ²⁶⁴.

Il riferimento polemico è al realismo socialista e al suo «dialettico ufficializzato» Lukács, colpevole di essersi abbandonato all'idolo letterario del rispecchiamento della realtà obiettiva, che per il filosofo francofortese corrisponde con la difesa ideologica dello stato di cose sussistente. Postulare l'esistenza di una realtà da esporre, senza fratture tra soggetto e oggetto, implica una conciliazione forzata tra i due termini, per cui il soggetto dovrebbe riconoscersi nell'ordine del mondo e considerare questo stesso ordine come giustificato. Come Adorno descrive in immagini, «in tutto ciò la sensazione è di uno che scuota disperatamente le sue catene immaginando che il loro stridio sia la marcia dello spirito del mondo» ²⁶⁵. Un realismo immediato scade perciò in un atteggiamento “pseudorealista” ²⁶⁶, in una fedeltà fotografica che si sposa perfettamente con la manipolazione ideologica ma che non sa cogliere la realtà nella sua complessità ²⁶⁷.

In quanto forma di conoscenza e di esperienza, l'arte non può del resto evitare il confronto con l'orizzonte empirico: la sua stessa autonomia ²⁶⁸ rispetto alla società, funzione della coscienza borghese ²⁶⁹, presuppone con la

264 Cfr. T.W. Adorno, *What National Socialism has done to Arts*, pp. 422-423.

265 T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 310 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 264]

266 Ivi, pp. 310-312 [trad. it. pp. 264-266].

267 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 341 [trad. it. p. 308].

268 Sull'autonomia dell'arte, cfr. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984 [trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990]; J. M. Harding, *Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 3, v. 50, summer 1992; P.U. Hohendahl, *Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie*, “The German Quarterly”, n. 2, vol. 54, March 1981; L. Zuidervaart, *The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 1, v. 48, winter 1990.

269 Prima che la coscienza borghese si formasse, l'arte per Adorno era sì in

società un rapporto dialettico. Sociale l'arte non lo è soltanto per la modalità della propria produzione, nella quale si concentra la dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione ²⁷⁰, né per l'origine del proprio contenuto materiale; l'arte diventa sociale in virtù della propria posizione oppositiva alla società, una posizione che essa ricopre in quanto autonoma. L'arte critica la società con la propria mera esistenza, nel cristallizzarsi in qualcosa di proprio invece di sottostare alle norme vigenti: in altre parole, essa è «negazione determinata della società determinata» ²⁷¹.

Il carattere autonomo dell'arte si regge su un delicato equilibrio; rifiutando la società e sublimandola attraverso la propria legge formale, come si approfondirà tra un attimo, l'arte rischia di distaccarsene completamente, facendo il gioco dell'ideologia nel rinunciare alla sua essenza critica. Rinunciando all'empiria, l'arte rischia di sanzionarne il predominio; la società, del resto, non è soltanto la negatività condannata dalla legge estetica, ma è l'insieme della vita degli uomini, che si produce e riproduce. Nel momento in cui questo processo si è rivelato nella sua natura di autodistruzione, l'arte si è trovata a dover mediare il suo momento sociale, preservando la propria immanenza nella trasfigurazione dell'empirico: la società viene fatta entrare in essa solo mediatamente ²⁷².

Chiave di questo processo è la distanza dell'ambito estetico dagli scopi pratici, che si manifesta come lontananza degli oggetti estetici dal soggetto

contraddizione con il dominio sociale, ma non *per sé*: l'idea di un'arte radicalmente oppositiva non sarebbe stata concepibile. D'altro canto, la borghesia ha integrato a sé l'arte più compiutamente di qualsiasi società precedente. Cfr. su questo punto T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 332-333 [trad. it. pp. 301-302].

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 334 [trad. it. p. 303]: «Una pura forza produttiva come quella estetica, una volta liberata dal diktat eteronomo, è obiettivamente l'immagine rovesciata della produttività incatenata, ma anche il paradigma del fatale fine a se stesso». Cfr. M. Sullivan, J. T. Lysaker, *Between impotence and illusion: Adorno's art of theory and practice*, "New German Critique", N. 57, autumn 1992.

²⁷¹ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 333 [trad. it. p. 302].

²⁷² Cfr. *ivi*, p. 334 [trad. it. p. 303].

che osserva. Soltanto a distanza si può seguire il moto autonomo dell'oggetto in modo soddisfacente, preservandone la differenza con il soggetto: al filosofo, come all'artista, si chiede di essere allo stesso tempo nelle cose e al di fuori delle cose stesse. Il gesto del barone di Münchhausen, che si solleva da sé dallo stagno in cui è caduto, afferrandosi per il codino, diventa così il modello di ogni conoscenza autentica ²⁷³. Il prendere le distanze riguarda infatti anche il comportamento soggettivo, recidendo identificazioni primitive a favore di una comprensione autentica ²⁷⁴. La pratica artistica si riferisce ai fatti e si muove nella critica ai medesimi, mantenendo la differenza rispetto a essi ²⁷⁵ nel liberarsi dalla gravità del puro dato, con un elemento di irresponsabilità che la avvicina al gioco.

In questa dialettica di distanza e vicinanza si situa il carattere ancipite dell'arte, in equilibrio tra la propria autonomia e la propria natura sociale. Adorno fa riferimento per chiarificare la sua posizione al concetto kantiano di mancanza di interesse, che ha saputo richiedere al comportamento estetico di non inglobare il suo oggetto ²⁷⁶, e alla definizione benjaminiana di aura, tuttavia manchevole nel suo essere stata riferita a uno stadio passato, e perciò integrata. La lontananza, nelle opere, trascende la loro mera esistenza: l'assoluta vicinanza al mondo sarebbe la loro assoluta integrazione in esso. L'identità estetica si costituisce così attraverso

273 Cfr. T.W. Adorno, T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 110 [trad. it. p. 78].

274 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 261 [trad. it. p. 234].

275 «è in grado di formulare esattamente ciò che è, proprio in quanto ciò che è non è mai interamente come esso lo formula» T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 168 [trad. it. p. 147].

276 Cfr. anche T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 429 [trad. it. p. 390]. «La conformità a scopi delle opere d'arte è dialettica in quanto critica della posizione pratica di scopi. Essa prende partito per la natura oppressa; a ciò deve l'idea di una conformità a scopi diversa da quella posta da uomini [...]. L'arte è il salvataggio della natura, ovvero dell'immediatezza, attraverso la sua negazione, mediazione completa. Essa si rende simile al non-dominato attraverso il dominio illimitato sul proprio materiale; ecco cosa si nasconde nell'ossimoro kantiano».

il riconoscimento di ciò che non è identico:

L'identità dell'opera d'arte con la realtà essente è anche quella della sua forza centripeta, che raduna attorno a sé le sue *membra disiecta*, tracce dell'essente; apparentata con il mondo l'opera d'arte lo è per il principio che la mette in contrasto con esso e mediante cui lo spirito ha allestito il mondo stesso. [...] Nella propria differenza dall'essente l'opera d'arte si costituisce necessariamente in relazione a ciò che essa come opera d'arte non è e che solo la rende opera d'arte²⁷⁷.

Il non-identico, oppresso dalla coercizione identitaria del reale²⁷⁸, viene riscattato entro l'opera; e ciò avviene attraverso la mediazione della forma, che rappresenta l'antitesi dell'arte rispetto alla vita empirica²⁷⁹.

III. 2. 2 Forma e contenuto

In senso estetico, il concetto di forma si riferisce a tutti gli elementi sensibili attraverso i quali si realizza il contenuto di un'opera d'arte. Tuttavia, la forma si distingue da ciò che viene formato; è il “ricettacolo” di ciò che rende tale l'arte, di tutti i momenti attraverso cui un'opera si costituisce come oggetto in sé sensato²⁸⁰. La forma è l'organizzazione di

277 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 19 [trad. it. p. 12].

278 Cfr. ivi, p. 15 [trad. it. p. 8]

279 Cfr. ivi, pp. 209-215 [trad. it. pp. 188-190].

280 Cfr. T.W. Adorno, *Form in der neuen Musik*, in *Musikalische Schriften III*, GS 16 p. 607 [trad. it. *Il problema della forma nella nuova musica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1965-1966*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, p. 281].

tutto ciò che si manifesta all'interno dell'opera, in una sintesi non violenta che conserva ciò che altro da sé. Per Adorno ne sono esempio magistrale le composizioni di Schönberg, in cui da un lato tutti i momenti si compenetrano producendo l'unità integrale, mentre dall'altro rimangono distinti tra di loro. Tale unità si instaura solo attraverso la funzione che ogni elemento esercita, e con cui condiziona gli altri: si tratta di un' «unità nelle opposizioni, da esse mediata»²⁸¹.

In questo modo, gli antagonismi irrisolti della realtà riescono a ripresentarsi in modo trasfigurato nell'opera, come i problemi immanenti alla sua forma²⁸². Quest'ultima ha l'effetto di un magnete che ordina gli elementi che provengono dall'empiria, in modo da inserirli nel contesto della loro esistenza extraestetica, entro la forma stessa²⁸³. Quest'ultima riesce a mediare l'empiria, pur opponendosi a essa, nel suo essere *contenuto sedimentato*, ovvero risultato di movimenti e significati depositatesi nel tempo in essa: *sedimentati*, appunto²⁸⁴. La forma rimanda oltre da sé a una dimensione sensibile che non si può riconoscere in modo definitivo. Traccia di un mondo scomparso, essa è al contempo una memoria presente, attraverso cui il presente viene visto in connessione con ciò che è assente.

La musica ne offre ancora una esemplificazione magistrale:

281 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 335 [trad. it. p. 304]

282 Cfr. ivi, p. 10 [trad. it. p. 7]: «Solo grazie al riferimento a qualcosa di identico in tal senso si realizza l'agognata non identità; senza nessuna uguaglianza, il caos resterebbe di per sé qualcosa di *sempre-uguale*». Adorno porta come esempio gli happenings, a cui rimprovera di non riuscire, pur nella loro assurdità, a esprimere autenticamente l'assurdità del reale; dato che il loro impulso all'empiria non è trasfigurato in una forma, essi «si abbandonano senza riserve all'anelito che l'arte, contro il suo principio di stilizzazione e l'affinità di esso con il carattere figurativo, diventi una realtà sui generis». T.W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 230 [trad. it. p. 192].

283 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 334 [trad. it. p. 303].

284 Cfr. al proposito G. Di Giacomo, *C'è ancora spazio per l'aura?*, in P. De Luca (a cura di), *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano 2008, pp. 148-149; Id., *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi del pensiero", n. 2, 2010.

musicalmente, continua Adorno, si intende per forma un insieme di schemi [*Schemata*] più o meno normativi, di ordine temporale. Da queste tipologie formali è scaturito un repertorio di cui la forma [*Form*] – intesa come configurazione dell'opera, quale concetto estetico – disponeva alla stessa stregua di un materiale. Dall'identificazione di forma e schema si sviluppa la delimitazione del concetto di forma musicale: anche se già le tipologie formali tradizionali sono molto più che semplici schemi ²⁸⁵.

La musica non conosce un contenuto oggettuale preso direttamente a prestito dal mondo esterno, e nelle sue forme trasmesse si sedimenta perciò un contenuto preciso. Adorno cita ad esempio il rondò ²⁸⁶, il quale evoca in una sfera spiritualizzata il danzare in circolo: intendere il rondò come forma significa perciò avvertirvi questa relazione. Il compositore deve essere capace di riscoprire nella forma i contenuti sublimati, acquistando al contempo la consapevolezza del loro mutamento di funzione, del fatto cioè che essi migrino dallo schema nella configurazione specifica dell'opera. Ogni forma si mostra così nella sua relazione indissolubile con il contenuto, il quale diventa manifesto soltanto in essa.

Forma e contenuto si mediano reciprocamente: e in quanto contenuto sedimentato, la forma non può rinnegare interamente ciò da cui è provenuta. La riuscita estetica di un'opera dipende così dalla maggiore o minore capacità di risvegliare ciò che nella forma è, per così dire, latente. Costituito dagli impulsi mimetici che «aspirano a qual mondo di immagini che è forma» ²⁸⁷, il contenuto va dunque pensato al contempo in opposizione e attraverso di essa ²⁸⁸. In questo senso le opere sono *mimesis* di se stesse:

285 T.W. Adorno, *Form in der neue Musik*, cit., p. 607 [trad. it. p. 281]

286 Ivi, p. 608 [trad. it. p. 282].

287 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 214 [trad. it. p. 191].

288 Poiché nella dialettica adorniana, in mancanza di una sintesi dei due termini in opposizione, ogni termine può valere e sussistere solo in corrispondenza dell'esistenza del termine opposto, ne deriverebbe che «togliendo il concetto di forma dalla dialettica

l'arte trasfigura il principio di imitazione mediandolo attraverso la forma, e non riducendolo a una riproduzione acritica del mondo esterno, come fa l'industria culturale ²⁸⁹. In questo senso Adorno può affermare che l'arte obiettivizza l'impulso mimetico, poiché si ottiene a esso ma lo priva al contempo della sua immediatezza. La mimesi nell'arte non si configura come riproduzione, ma come conoscenza di qualcosa di oggettuale ²⁹⁰.

Il tabù mimetico nei confronti della realtà immediata, del resto,

con il suo altro e ponendolo in uno stato di quiete, essa minaccia a sua volta di pietrificarsi» (ivi, p. 527 [trad. it. p. 484]). Su questa base infatti Adorno accusa la concezione hegeliana del contenuto di totalitarismo: «poiché per lui tutto si dimostra soggetto, ciò che di quest'ultimo è specifico, lo spirito come momento delle opere d'arte, si atrofizza e si piega al momento materiale al di qua della dialettica. [...] Egli segue, contro la propria concezione, l'opinione primitiva secondo cui un contenuto, ovvero una materia, verrebbe formato o addirittura, come si dice, "elaborato" dal soggetto estetico; comunque gli piace mettere in gioco opinioni primitive con la riflessione contro la riflessione. Proprio nell'opera d'arte contenuto e materia devono, in termini hegeliani, essere sempre anche già soggetto». Ivi, p. 529 [trad. it. p. 486].

289 Ivi, p. 162 [trad. it. p. 140].

290 Cfr. ivi, p. 425 [trad. it. pp. 386-387]: «l'arte con le proprie movenze cerca di afferrare la realtà, per guizzare all'indietro al contatto con essa. Le sue lettere sono segni di questo movimento. La loro costellazione nell'opera d'arte è la scrittura cifrata dell'essenza storica della realtà, non la copia di quest'ultima. Tale modo di comportarsi è affine a quello mimetico. Perfino opere d'arte che si presentano come copie della realtà lo sono solo marginalmente; diventano realtà seconda nel reagire alla prima; soggettivamente sono riflessione, a prescindere dal fatto che gli artisti abbiano riflettuto o meno». Sulle complesse stratificazioni del concetto di mimesis nel pensiero adorniano si rimanda a: W. Beierwaltes, *Identität und Differenz*, Klostermann, Frankfurt 1980 [trad. it. *Identità e differenza*, a cura di S. Saini, "Introduzione" di A. Bausola, Vita e pensiero, Milano 1989]; A. Borsari, S. Mele (a cura di), *Th. W. Adorno. Mito, mimesis e critica della cultura*, "Nuova corrente", n. 121-122, gennaio-dicembre 1998; F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno, e le aporie dell'arte contemporanea*, Il melangolo, Genova 2002, cap. 5; J. Früchtl, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen + Neumann, Würzburg 1986; R. Ruschi, *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Adorno*, Unicopli, Milano 1970; M. Salonia, *Il paradigma della mimesi. Per sviluppare una teoria di Theodor W. Adorno*, in M. Ophälders, (a cura di), *Etica della filosofia per una funzione etica della cultura. Studi su Theodor W. Adorno*, cit.; H. Schweppenhäuser, *Kunst – eine unvollendete Weise bestimmter Negation des Mythischen und des Historischen*, in *Vergegenwärtigungen zur Unzeit? Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, cit.; R. Wolin, *Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory*, "Representations", n. 32, winter 1990.

continua a persistere; le immagini artistiche sono sì rappresentazioni, ma che non rimandano ad alcunché di esterno, né al mondo, né a modelli appartenenti alla realtà. L'arte riesce a non cadere nell'autoreferenzialità, pur essendo rappresentazione di se stessa, grazie alla sua forma: che di volta in volta rappresenta il proprio contenuto sedimentato, sempre nuovo e sempre differente nel suo partecipare a temporalità e storia ²⁹¹.

III. 2. 3 Il frammento

Se l'arte non può essere definita attraverso uno qualunque dei suoi momenti, così essa non coincide semplicemente con la forma. Come si è visto nel capitolo primo, lo spirito dell'opera si svincola dalla configurazione sensibile dei momenti tramite cui si costituisce, rimandando a un orizzonte altro. La forma non è più sufficiente alla descrizione del manifestarsi del *di più*, attraverso cui l'opera si fa apparizione di ciò che non è visibile e materiale, ma che può essere detto e ascoltato soltanto attraverso un sostrato sensibile. La frattura diventa così movente della forma stessa e figura del contenuto artistico che la trascende ²⁹². L'arte che vuole essere

291 Cfr. G. Di Giacomo, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, cit., p. 103.

292 Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, cit., p. 210 [trad. it. p. 5]: «Come nei mosaici [...] il valore dei frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno essi sanno commisurarsi immediatamente con la concezione di fondo. [...] La relazione dell'elaborazione micrologica con l'entità del tutto figurativo e intellettuale esprime il fatto che il contenuto di verità può essere colto soltanto penetrando con estrema decisione i particolari di un certo stato di cose». Cfr. al proposito J. M. Bernstein, *Fragment, Fascination, Damaged Life: "The truth about Hedda Gabler"*, in M. Pensky (ed. by), *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, SUNY Press, New York 1997. Sull'influenza del romanticismo nella concezione del frammento di Adorno, si rimanda a A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 79-195; Id., *Non-Identity: The German Romantics, Schelling and Adorno*, in T. Rajan, D. Clark (ed. by),

moderna deve perciò spingere al di là della forma come totalità, nel frammentario ²⁹³. Questo impasse emerge soprattutto nella difficoltà dell'arte di finire; in musica nel problema del finale, nella poesia in quello della chiusura; la forma deve essere tenuta aperta ad arte, perché l'opera vuol dare forma al fatto che non sia più concessa l'unità della forma ²⁹⁴.

L'impossibilità di concludere la creazione artistica si lega all'impossibilità di una sintesi conciliatoria ²⁹⁵. Per la loro struttura, le opere non possono più essere organismi: sono anzi refrattarie al proprio aspetto organico in quanto illusorio e affermativo, poiché esso corrisponderebbe al cercare di «conferire alla vita almeno un'ombra di senso» ²⁹⁶, come ne è esempio l'armonia fasulla dell'industria culturale ²⁹⁷. Commentando

Intersections: Nineteenth Century Philosophy and Contemporary Theory, SUNY Press, New York 1995; P. U. Hohendahl, *A Precarious Balance: Adorno and German Classicism*, "New Literary History", n. 42, 2011; J. Rosiek, *Maintaining the Sublime: Heidegger and Adorno*, cit., pp. 131-145.

293 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 201 [trad. it. p. 189].

294 Ivi, p. 212 [trad. it. p. 198]. Cfr. le riflessioni di Adorno sullo stile tardo di Beethoven: T.W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften*, hrsg. Von Theodor W. Adorno Archiv, Suhrkamp, Frankfurt 1993-in corso di edizione, Bd. 1, pp. 234-286 [trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. Di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, pp. 175-214].

295 Sull'impossibilità di una sintesi conciliatoria della musica novecentesca in riferimento alla concezione adorniana del sublime cfr. M. Paddison, *Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music*, in J. Dunsby, J. N. Strauss, Y. Knockaert, M. Paddison, K. Boehmer, *Order and Disorder. Music-theoretical Strategies in 20th-century Music: Proceedings of the International Orpheus Academy for Music Theory 2003*, Leuven University Press, Leuven 2004, pp. 132-134.

296 T.W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, in *Klangfiguren*, GS 16, p. 34 [trad. it. *Opera Borghese*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, cit., p. 34].

297 Adorno si sofferma sulla reificazione di forme d'arte come l'opera, ormai decadute entro gli schemi dell'industria culturale proprio nel loro ancorarsi alla volontà di dare al reale un senso ormai impossibile: «l'opera ha invece a che fare fin da principio con uomini empirici e in particolare proprio con quelli ridotti al loro semplice essere naturale. Questo fonda il loro peculiare carattere di maschera: i mortali sono travestiti da eroi e da divinità, il travestimento è già dello stesso genere di ciò che cantano. Grazie al canto vengono elevati e trasfigurati. Il processo diventa specificamente ideologico quando questa trasfigurazione si verifica proprio nell'esistenza quotidiana; ciò che semplicemente è si presenta come se la sua semplice esistenza fosse già qualcosa di più, come se gli ordini della società, rispecchiati nella convenzione

Ifigenia di Goethe ²⁹⁸, nel tentativo di smontare il pregiudizio classificatorio che la definisce come classicista, Adorno cita il monologo della pazzia di Oreste, simbolo della poesia ²⁹⁹, in cui si configura l'immagine di una conciliazione integrale: un'utopia che viene tacciata di follia non appena vede la luce. La rinuncia al classicismo, in cui la vita si mostra sempre forma compiuta e dotata di senso, è frutto dei "coefficienti d'attrito" dell'armonia stessa: emanciparsi da essa diventa requisito imprescindibile per l'arte moderna. Quest'ultima sorge dalla consapevolezza della perdita di sistematicità, di unità e di senso, in definitiva: dalla inammissibilità di una sintesi tra la forma e la vita.

Di fronte all'impossibilità della conciliazione, l'opera si perde: e perdendosi, al contempo si ritrova. La sua forma è l'episodio, poiché nessun filo conduttore è più possibile; il valore dell'arte si svela così nel fatto d'essere "spremuta" forzosamente dall'impossibilità della forma stessa. Già ben prima dell'Olocausto non si poteva affermare l'esistenza di un senso positivo nella modernità ³⁰⁰. La mancanza di senso della realtà è recepita dalle opere e diventa loro autocoscienza: esse la tematizzano e la integrano nella propria struttura, costituendo nella loro assurdità una denuncia senza

operistica, fossero identici a quelli dell'assoluto, al mondo delle idee. [...] Il fatto che questo elemento ideologico sia divenuto insopportabile, che la presentazione dell'insensato come pienamente sensato diventi vergognosa in un mondo nel quale il mero esistente, il nesso di accecamento, minaccia di divorare l'uomo». Ivi, pp. 34-35 [trad. it. pp. 34-35].

298 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 510 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 187].

299 Cfr. ivi, p. 511 [trad. it. p. 188]: «Oreste [...] ha un atteggiamento antimitologico, più rude e al tempo stesso più riflessivo di sua sorella. Il suo atteggiamento è lo stesso della poesia. Già all'inizio del secondo atto essa viene quasi teoreticamente portata da Pilade al suo nocciolo, alla differenza dell'univocità razionale rispetto all'amorfo della polisignificanza: "Le parole degli dei non sono ambigue, / come nella sua rabbia pretende l'oppresso"».

300 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 229 [trad. it. p. 205].

scrupoli dell'empirico ³⁰¹. Tale crisi riflette l'esperienza extra artistica «portata immanentemente a maturazione della irresistibilità del motore nominalistico, va insieme all'esperienza extra artistica, poiché la connessione infraestetica che costituisce il senso è il riflesso di una sensatezza dell'esistente e del corso del mondo quale apriori inesprimibile, e perciò tanto più efficace, delle creazioni»³⁰².

Modello di questo processo è per Adorno Beckett, a cui non a caso sarebbe stata dedicata la *Ästhetische Theorie*, una volta terminata. Nei suoi lavori la mancanza di senso non è reclamata come senso positivo, a rispecchiare ottusamente la datità, restando nell'immediato; quest'ultimo ipostatizza il non senso a un'universalità conciliatoria, abbandonandosi al conformismo secondo cui "bisogna essere ciò quello che si è" ³⁰³. Al contrario, nelle opere di rilievo la negazione del senso non si configura come un'affermazione; e da essa l'arte è tuttavia in grado di trarre il proprio contenuto, esprimendo la mancanza di sensatezza quale proprio essere sensata. In Beckett il senso in quanto cultura viene distrutto insieme al linguaggio, e la sua opera diventa riflessione sulla propria impossibilità montata" insieme con alla rappresentazione pura:

Nessun senso positivo metafisico è più sostanziale al punto – ammesso che lo sia mai stato – da porre se stesso e la sua apparizione divina come legge della forma drammatica. Ma questo perturba la forma fin nell'interno della sua compagine linguistica. Il dramma non è in grado di cogliere semplicemente un senso in maniera negativa, ovvero

301 Sebbene spesso vengano proprio accusate di scarso impegno nella loro duplice mancanza di scopo e senso: cfr. *ibidem*. Il riferimento in particolare è al neodadaismo.

302 Ivi, p. 401 [trad. it. p. 439].

303 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 267 [trad. it. *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 210], e *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 230-231 [trad. it. pp. 206-207].

l'assenza di un senso, per farne il proprio contenuto senza che così facendo non venga compromesso nella sua specifica peculiarità fino a capovolgersi nel suo opposto. [...] Lo scoppio del senso metafisico, l'unico che garantiva l'unità del nesso estetico, fa sbriciolare quest'ultimo con una necessità e con un rigore non inferiore a quello del canone formale del teatro tradizionale ³⁰⁴.

La crisi del senso si riflette in una struttura in cui l'unificazione formale è impossibilitata ³⁰⁵: il procedimento di costruzione dell'insensato non si arresta neppure di fronte alle molecole del linguaggio: se esse – e i loro collegamenti – avessero un senso razionale, finirebbero per portare a una sintesi e a quel nesso significante dell'insieme che l'insieme stesso nega ³⁰⁶. Comprendere il *Fin de partie* diventa perciò comprenderne

304 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 200 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 183]

305 Cfr. con la nozione di montaggio, tema fondamentale nel Benjamin del *Passagenwerk*. Nelle intenzioni dell'autore l'opera avrebbe dovuto rappresentare una filosofia materiale della storia del XIX secolo, non ponendosi come costruzione sistematica, ma come commento sul reale, di cui prima tappa «consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento». W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5.1., p. 501 [trad. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Solmi, trad. it. di A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, C. Carchia, F. Porzio, Einaudi, Torino 2002, vol. 1, p. 389]. Il suo intento è dichiarato: «questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio» (ivi, p. 512 [trad. it. p. 401]). Immediato anche il richiamo all'esperienza che del paesaggio urbano hanno il consumatore e il *flâneur*. Commenta Adorno: «L'ideale di conoscenza di Benjamin non si appagava della riproduzione di ciò che comunque è. [...] Per questo il suo pensiero si vieta [...] la "riuscita" di una compatta univocità ed eleva il frammentario al suo principio». T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, cit., pp. 242-246 [trad. it. pp. 134-135].

306 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 252 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 269].

l'incomprensibilità, «ricostruirne concretamente il nesso significativo, che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha»³⁰⁷. La connessione di senso tra le cose sopravvive solo facendosi intreccio tanto confuso da oscurarsi al senso stesso.

III. 3 Mute forme di espressione: il silenzio

Oltrepassando la propria manifestazione, l'opera esaurisce la forma e ne mostra i limiti: il suo contenuto di verità non corrisponde alla connessione formale dei suoi momenti, ma rimanda a un *di più*, un'eccedenza attraverso cui l'arte si spiritualizza. In tale trascendenza si compie il movimento del sublime, il quale nella sua accezione negativa si esprime in quelle opere che sanno affrontare il collasso della propria configurazione estetica:

Le opere in cui la configurazione estetica, sotto la pressione del contenuto di verità, trascende se stessa, occupano il posto a cui si riferiva un tempo il concetto del sublime. In esse spirito e materiale si allontanano tra loro [...]. Il loro spirito esperisce se stesso come qualcosa di non rappresentabile sensibilmente; il loro materiale, ciò a cui sono legate al di fuori del loro *confinium*, esperisce se stesso come inconciliabile con la loro idea di unità dell'opera³⁰⁸.

307 Ivi, p. 253 [trad. it. p. 270].

308 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 291 [trad. it. p. 262].

Il sublime esprime il ritrovamento di un limite, per cui le opere diventano luogo di esperienza di ciò che rimanda al di là di esse, capovolgendosi in qualcosa di vero in virtù del loro contenuto. L'ascendenza di tale categoria estetica coincide con il costringere l'arte a non ignorare le contraddizioni principali, ma a combatterle in sé fino in fondo; e il risultato di questo conflitto non è la conciliazione, ma il fatto che il conflitto stesso trovi un linguaggio. Si è visto come l'arte moderna non possa armarsi della positività della negazione che caratterizzava il concetto tradizionale del sublime ³⁰⁹, e si tratta ora di evidenziare come per Adorno questo linguaggio si possa configurare. Il contenuto di verità dell'opera infatti riguarda ciò a cui il linguaggio si sottrae, quel «senza espressione» del Benjamin di *Goethes Wahlverwandtschaften* ³¹⁰, che nega una sua traduzione nell'orizzonte della linguisticità e dell'espressività.

Nel suo carattere di manifestazione, paradossale unità di fuggevole e conservato, l'opera attesta la persistenza di ciò che è negato dalla realtà sociale, facendosi rifugio della natura non ancora sottomessa alle logiche di scambio ³¹¹. Ciò che c'è di più antico nella natura, alieno al dominio razionale, diventa a rovescio, nell'arte, il non ancora essente, il possibile; e ogni creazione autentica cerca di esprimere questo rimosso imitandone l'indicibile linguaggio: «le opere d'arte si fanno copia del silenzio del quale soltanto parla la natura» ³¹². In quanto linguaggio non concettuale l'arte è l'unica figura razionale che può aspirare a riflettere il linguaggio del creato, spoglio di ogni intenzione umana. La natura dice tacendo; e cercando di dare voce al suo parlare muto, l'arte si espone al fallimento, a una contraddizione insuperabile. Lontano dal significato, e dalla mera comunicazione, questo

309 Ivi, p. 293 [trad. it. p. 264].

310 Cfr. W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*. GS 3.

311 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 100 [trad. it. p. 115].

312 Ivi, p. 116 [trad. it. p. 100].

linguaggio che non dice è affine all'ammutolire. Nel silenzio l'arte trova la sua pura espressione, convergendo nella natura: come nell'esempio magistrale della musica di Webern in cui il suono puro è in continua tensione verso lo spegnersi ³¹³. Il silenzio dell'opera è il silenzio del pensiero logico, ed espressione di ciò che eccede da esso; soltanto nell'arrestarsi sulla soglia del rappresentabile si può rendere la sofferenza degli sconfitti senza ferire il pudore delle vittime, realizzando l'imperativo etico-estetico adorniano.

Il sublime negativo si accosta così al silenzio come nell'ammutolire di Aiace nel classico esempio di Pseudo-Longino, e come in Burke, che elenca il silenzio tra le privazioni generali, come il vuoto e l'oscurità, che suscitano il sentimento del sublime in quanto terribili ³¹⁴. Adorno individua i due "modelli" dell'arte che ammutolisce in Webern, Beckett, autori che hanno saputo affrontare nel modo più coraggioso le sfide lanciate dalla trasformazione dialettica della categoria del sublime, accostandosi rispettivamente all'inesprimibile e all'incomunicabile.

III. 3. 1 Anton Webern e Samuel Beckett

Webern è per Adorno l'apice creativo della Scuola di Vienna, uno "spauracchio" [*Schreck*] per la brevità della maggior parte delle sue composizioni, che abbandonano l'ascoltatore al silenzio prima che egli possa realmente percepirle. Il loro carattere di aforisma nega ogni punto di

313 Ivi, p. 123 [trad. it. p. 107].

314 Cfr. F. Bollino, *Modi dell'estetica, mondi dell'arte*, Alinea, Firenze 2005, pp. 68-88 per una contestualizzazione del tema con particolare attenzione all'estetica del Settecento.

riferimento, riuscendo a spingerle sino all'imponderabile nella loro «inclinazione micrologica»³¹⁵, condivisa con Benjamin, che si realizza nella totalità incompleta, e perciò non violenta, del particolare. Ogni pezzo è inconciliabile con l'esistenza del pezzo successivo, tanto che un programma musicale interamente weberiano sarebbe, commenta Adorno, un congresso di eremiti³¹⁶. Qui si situa la differenza con il suo maestro Schönberg, il quale al contrario cristallizza in ogni composizione un contesto di problemi che nell'opera successiva vengono conservati dialetticamente nel loro superamento, ponendosi come una catena di reazioni. Come eremiti, le composizioni weberniane vivono invece nella singola nota, si addensano nella costruzione di frasi sempre più brevi e contemporaneamente si dileguano nell'assenza di suono.

L'idea che orienta il linguaggio musicale di Webern è quella di un lirismo assoluto, che giunga al suono puro, liberato e autentico. Si tratta di un compito paradossale, sia nel suo intento, sia nello sforzo verso di esso: il rigore della disciplina formale serve a liberare la musica dalle regole precostituite e da ogni legame arbitrario imposto dall'esterno. Il sistema weberniano nasce dalla natura del suono: nel puro suono la musica anela alla sua origine, liberandosi dalle convenzioni e rivelandosi natura³¹⁷. Webern vuole approssimarsi all'indicibile, ciò che è impossibile da esprimere in parole ma che forse si può dire in musica: e il dramma delle sue composizioni si cela proprio in questa contraddizione, nell'impossibilità di rinunciare completamente a servirsi del suono per superare ogni apparenza fenomenica, lasciando trasparire il suo puro sfondo spirituale³¹⁸.

315 Cfr. T.W. Adorno, *Anton von Webern*, in *Klangfiguren*, cit., p. 113 [trad. it. *Anton von Webern*, in *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, cit., p. 136].

316 Cfr. *ivi*, pp. 117-118 [trad. it. p. 140].

317 *Ivi*, p. 119 [trad. it. p. 141].

318 Cfr. R. Vlad, "Traguardi del radicalismo di Webern", in *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Milano 1958.

In questo senso la musica di Webern appare idealmente votata al silenzio, nella tensione tra il carattere evanescente del fenomeno e la volontà di fermarlo in suono. Adorno parla di un'«utopia di incondizionatezza»³¹⁹ che si ritrae nel riconoscere la sua impossibilità, come l'ascoltatore riesce a percepire, quasi a fior di pelle, nell'impenetrabilità delle creazioni weberniane. Esse richiedono all'ascoltatore, e all'esecutore, la massima concentrazione³²⁰, minacciando continuamente di ritirarsi quasi di fronte all'orecchio e alle mani: rifiutando l'immediatezza, esse pretendono di essere suonate e ascoltate nell'aura del silenzio che le avvolge.

Il silenzio weberniano riesce a essere una “violenza delicatissima”: attraverso la riduzione della sonorità, che fa spazio proprio mediante il tacere, all'estrema differenziazione. Il puro *flatus voci*, a cui il soggetto tende come proprio mezzo espressivo, ammutolisce: ed è così privato di quella violenza che la soggettività plasmatrice reca al materiale, memore della dinamica utilitaristica tra soggetto e oggetto. In quanto è il soggetto stesso a risuonare senza alcuna mediazione del linguaggio musicale, la musica risuona come natura, cioè non più soggettivamente. E allo stesso tempo, nei *triplice pianissimo*³²¹, la dinamica più tenue possibile, la violenza del reale viene evocata quale ombra minacciosa di un frastuono lontano, infinitamente potente: «così, nel 1916, doveva risuonare in una stradina nei boschi di Francoforte il tuonare dei cannoni di Verdun, che si faceva sentire fin lì»³²².

319 T.W. Adorno, *Anton von Webern*, cit., p. 117 [trad. it. p. 139].

320 L'aspetto dell'assoluta concentrazione, ripreso della musica del suo maestro Schönberg, si era osservato quale elemento fondamentale dell'esperienza del fruitore nell'*Erschütterung* in riferimento al sublime. Cfr. il capitolo secondo e T.W. Adorno, *Anton von Webern*, cit., p. 110 [trad. it. p. 133].

321 Il riferimento è in particolare ai pezzi per violino e pianoforte op. 7, e per violoncello e pianoforte op. 11.

322 T.W. Adorno, *Anton von Webern*, cit., p. 118 [trad. it. p. 140].

L'ammutolire corrisponde a un bisogno di espressione che vorrebbe essere assoluto, facendosi erede della serietà estetica che il sublime impone all'arte moderna. La configurazione sensibile dei momenti musicali dà luogo a qualcosa di sovrasensibile, non solo smaterializzato ma letteralmente privo di qualsiasi fisicità sonora: questo istante sovrasensibile, che rimanda all'orizzonte naturale, è simbolo della morte dell'arte stessa. Nella sua temporalità, cioè nella sua appartenenza al tempo e nel suo dispiegarsi nel tempo ³²³ ; l'opera partecipa al presente e si dà contemporaneamente al tempo, nel momento in cui essa tace, rinunciando al suo sviluppo nel presente, determina la sua morte. Le composizioni di Webern mettono in questione la possibilità dell'arte nel presente, e cercano di catturarne la perdita ovvietà nello scomparire, nella caducità. Esse sono definite da Adorno come imitazione del fruscio di un essere incorporeo: come l'Odradek di Kafka, l'esserino che ride come «uno che sia senza polmoni. Suona all'incirca come un fruscio di foglie cadute. E per lo più la conversazione è finita» ³²⁴. Il parlare umano cerca di accostarsi al linguaggio non umano della natura: e fallisce.

Se il silenzio di Webern individua il limite dell'arte come caducità che non può nemmeno più oggettivarsi, diventando rimando a una trascendenza non realizzabile, per Beckett esso è un grido muto che esaspera all'assurdo la morte del linguaggio e del suo significato: l'opera è una *deseccation of silence* ³²⁵. Le parole suonano pretestuose perchè l'ammutolimento non è riuscito ancora del tutto, e sono come residui del silenzio che esse stesse disturbano.

323 Cfr. T.W. Adorno, *Impromptus*, GS 17, p. 302 [trad. it. *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, a cura di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1968].

324 F. Kafka, cit. in T.W. Adorno, *Anton von Webern*, cit., p. 125 [trad. it. p. 148]

325 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 204 [trad. it. p. 181]; cfr. su questo punto A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in T.W. Adorno*, Dedalo, Bari 1976, pp. 231-232.

Come visto più sopra, il non significare nulla diventa l'unico significato del teatro beckettiano: senza che per questo esso venga reclamato come senso positivo. E insieme alla possibilità del senso, in Beckett scompare il significato del linguaggio; nel *Fin de partie*, Hamm, irritato dal dialogo idiota dei genitori tra i bidoni della spazzatura, diventa nervoso perché quella conversazione sembra non finire mai, e si chiede: «Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare»³²⁶? L'intera commedia, commenta Adorno, è edificata su un divieto linguistico che essa stessa cerca paradossalmente di esprimere: il linguaggio viene sfruttato nella sua inadeguatezza fino all'estremo, e negato anche nei suoi valori mimetici o gestuali. L'individuo scopre l'impossibilità di comunicare con i suoi simili, esattamente come i due vecchi storpi nei bidoni non arrivano a toccarsi. I valori mimetici del linguaggio, una volta separati da quelli semantici, cadono nell'arbitrio, e infine in un nuovo tipo di convenzione. Di fronte a questa aporia, Beckett non cerca di liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il puro e semplice suono, bensì trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità. Adorno paragona questa soluzione a un rituale da clowns, le cui chiacchiere diventano nonsense nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso.

Il nuovo linguaggio degli individui che stanno per ammutolire, un agglomerato di sfacciate frasi fatte, di collegamenti logici solo in apparenza, di parole galvanizzate che hanno il valore di marchi di fabbrica – eco confusa dal mondo della réclame – tutto questo diventa linguaggio di una

326 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 303 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 291].

poesia che nega il linguaggio ³²⁷.

Il divieto linguistico sottolinea l'irrazionalità della ragione ³²⁸ attraverso la sua riduzione a *non sense*; facendo sì che il pensiero-logico razionale si scopra nella sua costitutiva assurdità. L'impossibilità della comunicazione, in quanto convenzione, si fonda infatti una ben precisa forma di ragione, che già nella sua forma sintattica, nelle sue precise deduzioni, è una forma di conciliazione violenta, che esclude ciò che non rientra nei suoi schemi³²⁹. La contraddizione tra la facciata razionale e il dato indefettibilmente irrazionale costituisce già per se stessa l'assurdo: e a Beckett non resta che metterlo in risalto, e ammutolire. L'assurdo diventa disperazione del comico, nella sua assoluta serietà, e mette l'uomo di fronte al dramma di una *ratio* completamente strumentalizzata che va in cerca del senso che essa stessa ha cancellato. Giunti allo stadio che impone tale ricerca, tuttavia, l'unica risposta possibile è il nulla, in quanto forma pura. La contraddizione permanente dell'assurdo, il nonsenso che è punto termine della ragione, schiude con enfasi la possibilità di un Vero che non può più esser nemmeno pensato. La definitività di Beckett è la catastrofe senza fine.

Il tacere mette in discussione il ruolo stesso della cultura, come nella parabola di Rimbaud che nel suo rientrare nei ranghi da impiegato ha compiuto in sé la storia della nuova arte, anticipandola e portandola

327 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 205 [trad.it. p. 182].

328 Cfr. *ibidem*.

329 Cfr. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 430 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 293]: «Ma questa esigenza praticamente non viene più soddisfatta: gli uomini, nel parlarsi, in parte sono guidati dalla loro psicologia (l'inconscio prelogico), in parte mirano a scopi che, in quanto intesi alla pura e semplice autoconservazione, si allontanano dall'oggettività che la forma logica fa balenare. [...] Per Freud e per Pareto la *ratio* della comunicazione verbale è sempre anche razionalizzazione. Ma la *ratio* stessa è nata dall'interesse all'autoconservazione, e per questo ogni razionalizzazione coartata sta a dimostrarle la sua irrazionalità».

all'estremo ³³⁰. Soltanto rinunciando alla cultura si può farle giustizia. Quest'ultima non pretende ingenuamente di riscattare in qualche modo la sofferenza: a essa vuole fare giustizia cercando di darle voce, e fallendo. Il sublime, che si svela nella frammentarietà del particolare effimero, non cerca di ampliare lo spazio comunicativo, ma ne mostra la totale impotenza.

Attraverso il silenzio, l'arte si rivela autenticamente dialettica nel non darsi per scontata, nel non assolutizzare il proprio ruolo; e così facendo tende verso l'espressione di ciò che è inesprimibile, mantenendo la propria peculiare differenza sia dall'orizzonte della natura prima, nell'essere utopia negativa, sia dal mondo empirico, in quanto forma. Il sublime negativo si mostra categoria meno manchevole a descrivere la condizione paradossale dell'esperienza estetica moderna, spingendosi fino all'estremo limite dell'espressione. Il silenzio dell'opera è una rinuncia, un ritirarsi dalla comunicazione, dalla parola, dalla prassi, e dalla totalità associata con il concetto di opera. Così facendo, l'arte residuale del frammento e del silenzio prende le parti degli sconfitti, resistendo, invece che ripetendo, agli atti di una società.

330 Cfr. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 13 [trad. it. p. 7].

CONCLUSIONI

Il sublime occupa una posizione fondamentale nella teorizzazione adorniana, permettendo di ancorare l'esperienza estetica entro i campi di forze che delimitano le peculiarità della sua concezione dell'arte. Il ruolo della cultura per Adorno si deve ancorare a una precisa funzione etica, nella continua messa in discussione del paradigma di razionalità, basato sul principio di identità e dello scambio, che ha tolto ogni linfa vitale all'individuo e alla società. L'esperienza immediata del mondo per Adorno non può più avere ruolo formativo: perché del mondo non resta niente da esperire, se non la riproduzione *sempre-uguale* delle dinamiche della seconda natura, una natura sociale morta e reificata.

Se la cultura vuole sopravvivere deve farsi carico della crisi del presente; proponendosi come uno spazio di esperienza che sappia conservare il non-identico, la differenza dal mondo amministrato. Essa stessa non è immune dalla reificazione che per Adorno ha appianato ogni alterità nell'orizzonte sociale e in quello del pensiero: se l'industria culturale è il volto soft e premeditato del totalitarismo, la stesse forme culturali "autentiche" rischiano continuamente di perdere ogni rilevanza se non sono in grado di fronteggiare adeguatamente il reale nella sua problematicità.

È necessaria all'arte un'umanità del distanziarsi dall'esistenza umana, che rifiuti il nesso immediato con «la vita che cieca e indurita si riproduce»³³¹. La cultura deve rivendicare la propria indipendenza e la

331 T.W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, cit., p. 120 [trad. it. p. 8].

propria totale estraneità alle coordinate formali di un contesto sociale feticizzato dal principio dell'utile; abbandonandosi a una contestazione immediata, a uno spirito polemico irruento, essa si ritroverebbe facilmente istituzionalizzata nei ranghi di un'opposizione prevedibile, in un'antitesi con lo *status quo* che, paradossalmente, la integrerebbe nella realtà. Soltanto nel suo carattere di resistenza l'arte può riuscire in un'opposizione ragionata al mondo dei consumi: attraverso la sua forma, come una monade senza finestre la cui dinamica comunica con il mondo esteriore, ma senza imitarlo, offrendosi come spazio *altro*.

Nell'abbandonare ogni funzione immediata la cultura non si contrappone soltanto al principio di scambio su cui si fonda il mondo moderno, ma si rende realisticamente conto delle sue effettive possibilità nel reale. L'autonomia dell'arte corrisponde alla rinuncia della possibilità di una conciliazione totale: emancipata dalla teologia, nonché dall'orizzonte sociale, l'arte non può più aspirare alla pretese di una redenzione integrale. Ciò significa che la cultura non può cambiare il mondo e che non è stata nemmeno in grado di educarlo, avendo mostrato nell'Olocausto il suo fallimento di fronte alla storia.

La mediazione, intesa come giusta distanza dall'orizzonte empirico, diventa perciò categoria fondamentale per affrontare la crisi del presente, che si configura a livello percettivo come crisi della possibilità di ogni esperienza immediata. La realtà amministrata uniforma gli schemi psicologici dell'uomo: la pressione ad agire secondo i dettami del principio di scambio fa sì che l'individuo concentri il proprio potenziale razionale soltanto nel calcolo dell'utile, a scapito della propria natura emotiva. A ciò si aggiunge la continua iperstimolazione proveniente dall'ambiente esterno, tratto caratteristico di una modernità che vuole imporre all'io un modello di

attenzione distratta, il quale ha la duplice funzione di proteggere il soggetto dall'*overload* di stimoli e di indebolirne ulteriormente le capacità di comprensione.

Nel predominio di un solo paradigma razionale, arido, dispersivo e iper-logico, soltanto l'arte può offrire una via d'uscita all'isolamento percettivo dell'uomo moderno, che passa attraverso la mediazione e il recupero di una sfera sensoriale che è stata deformata insieme alla ragione. La distanza dell'arte dalla sfera empirica, come si è visto, permette una modalità di esperienza diversificata, altra. L'antidoto allo sterile choc della modernità, che impedisce all'uomo di entrare in contatto con il mondo e con se stesso, è l'*Erschütterung* dell'esperienza sublime, un “urto emotivo” che ricorda al fruitore la sua umanità e la sua naturalità.

In una valenza fortemente fisiologica, il sublime adorniano si mostra così uno strumento efficientissimo per reagire all'indigenza emotiva del presente. La repressione sensoriale del sistema sociale “illuminista” non riesce infatti a cancellare una sottile angoscia sotterranea, un disagio confuso che tuttavia il singolo percepisce ancora. Il rimosso del pensiero dell'identità si presenta come sofferenza, che il sublime aiuta a portare alla luce e a tematizzare. Il dolore attraverso cui si esprime – e si può esperire – il non identico rimanda sia all'impossibilità di una conciliazione, sia alla violenza con cui l'uomo ha assoggettato il naturale al suo dominio. Nell'opera autentica, la sofferenza si imprime come memoria nella forma, in quanto contenuto sedimentato; ed è fatta riemergere dall'*Erschütterung*, in un moto fisiologico, nel fruitore, il quale si trova catapultato nel momento di verità oggettiva dell'arte. Ovvero, di fronte all'opera autentica il soggetto si pone come di fronte a una cosa esterna, compensando tale estraneità nel contatto con l'oggetto, e restaurando una dinamica di non dominazione nel

rapporto tra soggetto e oggetto.

Nell'esperienza sublime l'io non si proietta sull'oggetto, né lo assimila ai propri schemi psicologici e percettivi; al contrario, il soggetto ancora scosso dall'urto emotivo è in grado di porsi in ascolto dell'opera, ritirandosi di fronte a essa e revocando la propria autoposizione. Dimentico di sé, egli trova la forza di negarsi davanti all'opera e davanti al ricordo del rimosso che essa chiama in causa. In un certo senso, la metafora sublime del naufragio con spettatore, topos settecentesco della teorizzazione di questa categoria estetica, torna in forma trasfigurata. La distanza estetica tradizionalmente interpretata come distanza di sicurezza viene sì infranta dall'*Erschütterung*, essa viene infranta, ma nella mediazione, cioè nell'impossibilità dell'arte di agire in modo immediato sul reale. Nel sublime l'esperienza ordinaria è sospesa; lo spettatore si trova su una soglia, tra la realtà e una possibilità che si annuncia ma non si può realizzare, nel dissidio tra l'illibertà della sua condizione presente e la trascendenza non realizzabile di uno stato utopico di liberazione.

Si può dunque affermare che per Adorno il sublime è la modalità sensibile che caratterizza più di tutte la modernità. Non per questo si può tuttavia considerare l'estetica adorniana come un'estetica del sublime: ridurre la complessità dell'edificio a una sola categoria corrisponderebbe a semplificare la dialettica interna al suo pensiero. Inoltre, la trattazione del sublime va ricercata in controtela nelle pagine di Adorno, e seppur presenza forte, come si è visto, non è tematizzata in modo esplicito. Il sublime si avvicina al bello naturale, inteso come traccia del non identico nel dominio dell'identità universale, nel suo rimandare al "di più" della natura stessa, immagine del suo stato non ancora sottoposto al dominio, che è al contempo la cifra del possibile.

Il sublime sa cogliere magistralmente la tensione al trascendente già in nuce del bello naturale, e vi aggiunge un elemento fisiologico di terrore, di commozione, fin di violenza. È una violenza che però corregge la brutalità dell'indifferenziazione imposta dal dominio della ragione del soggetto assoluto. Una violenza delicatissima, come Adorno definisce le opere di un suo modello di arte sublime, Webern. Le sue composizioni riverberano il frastuono della barbarie del reale come l'eco di un frastuono lontano, minaccioso e infinitamente potente. Di fronte alla sofferenza reale, storica, l'opera non può che azzittirsi, consapevole della sua duplice impotenza, nei confronti di un orizzonte empirico che non può redimere, e rispetto all'indicibile a cui può solo approssimarsi. Il sublime evidenzia il limite della ragione, della condizione percettiva moderna, del reale che non ha più senso e fondazione metafisica: e tuttavia, si arresta di fronte a quest'attestazione, consapevole di non poter proporre soluzione alcuna; e in questo senso Adorno può definirlo come negatività non attenuata.

Il movimento dialettico del sublime è il movimento dell'arte verso una trascendenza impossibile, verso un'utopia che non si può realizzare. Sublime diventa il riconoscimento di un'impotenza del pensiero e del linguaggio, che invano cercano di esprimere ciò che è altro da sé, il non identico che eccede ogni categoria concettuale e ogni determinazione linguistica. La funzione della cultura nel presente si trova nel riconoscere la sua impotenza: nel riconoscere che essa non può dare fino in fondo una concreta alternativa al mondo reificato. Tuttavia, proprio questa debolezza impone una responsabilità altissima: la resistenza ostinata nel cercare di articolare ciò che non può essere detto, ciò che la razionalità non sa esaurire. Il pensiero trova la propria giustificazione nel cercare una soluzione al problema dell'inesprimibile, del dire ciò che non si può dire: «la semplice

contraddizione di questa esigenza è la contraddizione della filosofia stessa [...]. Il lavoro della riflessione consiste nel districare tale paradosso. [...] Una fiducia per quanto problematica che ciò sia possibile nella filosofia [...] è indispensabile alla filosofia, altrimenti essa deve capitolare e con essa tutta lo spirito»³³².

332 T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., p. 21, [trad. it. p. 9].