



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO DI RICERCA

FILOSOFIA

Ciclo XXIX

La questione estetica nella filosofia

di

Theodor Wiesengrund Adorno

Dottorando

Francesco Scutari

Coordinatore Dottorato

Prof. Piergiorgio Donatelli

Relatori

Prof. Giuseppe Di Giacomo

Prof. Stefano Velotti

Prof. Stefano Petrucciani

Anno accademico 2016-2017

INDICE

Premessa introduttiva	2
-----------------------------	---

CAPITOLO I: *La Dialettica dell'illuminismo: la natura umana tra dialettica del controllo, costruzione del sé e principio di identità.*

Premessa.....	9
---------------	---

1. Il rapporto tra mito e ragione nella <i>Dialettica dell'Illuminismo</i> di Horkheimer e Adorno.....	12
--	----

<i>Excursus</i> : Lévi-Strauss: linguaggio e mana.....	20
--	----

<i>Excursus</i> : La costruzione del Sé tra Adorno e Ernesto De Martino	28
---	----

2. Negatività e non-intenzionalità: tra la <i>Dialettica dell'illuminismo</i> e <i>Teoria estetica</i>	34
--	----

<i>Excursus</i> : La forma come “ritmo”.....	36
--	----

<i>Excursus</i> : Inattuabile potenza. Per una “grammatica dell'utopia” in Adorno.....	40
--	----

3. Tra la forma e la vita: soggettività, non intenzionalità, linguaggio	42
---	----

<i>Excursus</i> : Sul paradigma della testimonianza	46
---	----

<i>Excursus</i> : Paul Valéry e la “necessità dell'indeterminato”	49
---	----

CAPITOLO II: *La Dialettica negativa: La critica della totalità tra non-identità e modalità del possibile.*

Premessa.....	55
---------------	----

<i>Excursus</i> : La relazione polare delle soggettività all'interno del linguaggio: tra Adorno e Benveniste....	58
--	----

1. La <i>Dialettica negativa</i> di Adorno come <i>Logik des Zerfalls</i>	61
---	----

<i>Excursus</i> : Sulla dialettica e l'idea di una storia naturale	85
--	----

2. Il problema della relazione soggetto e oggetto	91
---	----

3. Verso la <i>Teoria estetica</i> : motivi estetici nella <i>Dialettica negativa</i>	113
---	-----

<i>Excursus</i> : L' “Inteso” della lingua: Benjamin, Adorno, e il problema del linguaggio.....	121
---	-----

4. Tra totalità e singolarità: la <i>Dialettica negativa</i> come “eterologia”. Considerazioni conclusive.....	126
--	-----

CAPITOLO III: Teoria estetica: la dialettica dell'opera d'arte tra negazione e possibilità

1. Premessa.....	147
2. L'opera d'arte moderna: autonomia, forma, contenuto di verità.....	164
<i>Excursus</i> : Forma e costruttività dell'arte nella riflessione di Emilio Garroni	188
<i>Excursus</i> : Tra Jakobson e Adorno: autoriferimento e funzione poetica del linguaggio	195
3. L'opera d'arte moderna come autonoma e come fatto sociale	199
<i>Excursus</i> : Paul Klee e la genesi del visibile.....	224
4. Concordezza e senso: crisi del senso.....	229
<i>Excursus</i> : Samuel Beckett e l'impossibilità della rappresentazione.....	235
5. Processualità dell'opera e carattere d'apparenza	238
6. Sul carattere di spirito dell'opera d'arte: "Kunst als geistiges"	255
<i>Excursus</i> : Spirito, opera d'arte, idee estetiche: il soprasensibile tra Kant e Adorno.....	262
7. Al modo del sensibile: considerazioni conclusive.....	265
Bibliografia	273

Premessa introduttiva

Un'indagine sulla relazione tra *negatività* e *possibilità* nella filosofia di Adorno, e a partire da essa, deve rendere conto della radicale *inattualità* che accompagna il *possibile* come tale, seguendone il differenziato dispiegamento sul piano teoretico, estetico e politico. Soffermarsi e insistere sul carattere irrisolvibile della *potenza* e della *contingenza* significa cogliere in modo rigoroso il luogo denso di 'paradossi' di una *dialettica negativa*, tentando faticosamente di delineare, di volta in volta, lo spazio *indeterminabile* in cui si rende possibile l'elaborazione di nuove forme di 'appropriazione' della vita e configurazione del senso. Come, per Adorno, l'opera d'arte palesa esemplarmente, il fare, il dire e l'agire umani non esauriscono mai il 'possibile' che ovunque li attornia. Articolare questa *impossibilità* di compimento e traduzione esaustiva è, a mio avviso, uno dei tratti peculiari della riflessione adorniana e del ruolo protagonista che la dimensione estetica svolge in essa. A partire da tale 'grammatica del *possibile*', l'*utopia* di questo esercizio di pensiero coincide con il tentativo indefesso di restituire questo duraturo '*non-ancora*' insito nel nostro fare e parlare, incuneato nella relazione negativo-differenziale che divide e articola a un tempo il linguaggio e il mondo, il *dicibile* e il *sensibile*, e che le parole di uno dei massimi scrittori del Novecento italiano hanno definito come il «divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile».

A partire dalla continuità teoretica che rende tra loro prossimi gli scritti giovanili di Adorno – in primo luogo *Die Idee der Naturgeschichte*, vero e proprio epicentro nevralgico dell'intera speculazione adorniana –, e la *Dialektik der Aufklärung*, il primo capitolo si sofferma sull'analisi critica del 'principio di identità', della nascita della soggettività e della processuale reversibilità della sua esistenza e costituzione. Ragione e mito, storia e natura, non si risolvono mai nella reciproca coincidenza o nel comune riferimento a un 'Principio' in grado di redimerne l'ambivalenza e l'oscillazione polare; al contrario, essi sono reciprocamente l'uno il rovescio e l'inaspettata controfigura dell'altro. Ragione e mito, lontani da qualsivoglia paradigma lineare e progressivo, possono essere compresi solo a partire dalla irrisolvibilità della loro problematica convergenza e tensione reciproca. Nella radicale sospensione e messa in questione di ogni *origine* o 'principio Primo' tanto logico quanto cronologico, il lavoro dialettico-negativo rende conto del darsi di ogni polo solo nel medio del proprio *altro*, di ciò che esso *non-è*. A partire da questa coappartenenza dialettica, il piano del passato, di ciò che 'non-è-più', riemerge nelle figure che popolano e abitano il presente, assumendo sembianze e fattezze di una ineludibile *ripetizione* e, al tempo stesso, di uno scarto e di una 'potenzialità' residuale mai risolta sul piano dell'attualità e dell'identità, ma sempre e di nuovo da *ripensare* all'interno del movimento *autoriflessivo* e

autocritico della ragione stessa. Solo nel volgersi contro se stessa, la ragione si avvede di quanto ancora *non-è*, di quanto *potrebbe-essere-altrimenti*.

Come la ragione e l'*Aufklärung* in generale non possono essere considerati alla stregua di una destinazione raggiunta o di un principio inquestionabile saldamente posseduto, allo stesso modo l'autocoscienza – la soggettività – si profila nella propria ininterrotta *processualità*. Essa, non più certezza cognitiva, è, al contrario, un risultato da perseguire a partire dalla processuale *reversibilità* che ne segna fatalmente il modo di essere. Il *poter-essere* e, insieme, *non-essere* della presenza del soggetto a se stesso e al mondo, diviene il tema autoriflessivo dell'autocoscienza medesima. Essa mostra, come l'opera d'arte e la dimensione estetica esemplificheranno in proprio, la continua necessità compositiva del dover dare *forma* alla vita e a se stessa, nella contingenza continua di ogni esito o approdo. In questo senso, radicalizzando, da una parte la crisi della nozione di 'soggetto' e la continua ripetizione della sua costituzione rimandano ai processi di *individuazione* attraverso cui si rende tale, e che mai si esauriscono nella formazione di un soggetto definitivamente individuato; dall'altra, la fragilità e la precarietà della sua presenza, in quanto coestensive alla sua esistenza, rendono conto della condizione delle forme di vita imbrigliate nelle maglie produttive e amministrative del capitalismo avanzato e dell'industria culturale. L'incompletezza e la disaderenza che caratterizzano la natura umana fanno tutt'uno con la *precarietà* della vita che attraversa in lungo e in largo il mondo moderno. La sproporzione e la non-identità, che Adorno vuole liberare, tra il dominio pervasivo dell'identico e la singolarità che da esso si smarca è una delle questioni fondamentali che legano strettamente fra loro la *Dialettica dell'illuminismo* e la *Teoria estetica*, e che trova una forma di espressione privilegiata nei paradossi che attraversano e caratterizzano proprio l'opera d'arte.

Il secondo capitolo si concentra e affronta il rapporto tra *negatività* e *possibilità*, non-identità e modalità del possibile, all'interno della *Negative Dialektik*. In quest'opera - apice teoretico del pensatore di Francoforte - Adorno vuole rendere conto di come nelle irresolute antinomie del pensiero si mostri la dimensione antagonistica del mondo della vita. Attraverso il lavoro della 'negazione' che non conosce sintesi e soffermandosi sulle contraddizioni logiche e pratiche che pervadono la vita del vivente umano, la *Dialettica negativa* vuole rendere conto di come il vigente e le forme di dominio in esso pervasive non esauriscano in alcun modo la tensione alla dimensione del *possibile*. A partire da queste premesse teoriche, sfondo diffuso e sempre presente dell'indagine, ci si è mossi verso la tematizzazione del dispositivo teoretico fondamentale dell'intera riflessione adorniana: quel *non-identico* che condensa nella propria dicitura l'inestricabile relazione tra negatività e possibilità e che trova la propria iconica incarnazione

materiale tanto nel modo di essere del linguaggio quanto in quello, come mostrerà esemplarmente la *Teoria estetica*, dell'opera d'arte. In questo senso, l'obiettivo esplicito di una *dialettica negativa* è la critica analitica e serrata al primato sussuntivo del concetto e del principio logico d'identità (della coincidenza tra 'concetto' e 'cosa', soggetto e oggetto, significante e significato) attraverso lo svolgimento tortuoso della *negatività* interna, per Adorno sulla scia di Hegel, al 'dire' e al 'pensare' come tali, attraverso, cioè, la valorizzazione critica della radicale, persistente e ineliminabile 'non-identità' e 'non coincidenza' che separa e articola a un tempo soggetto e oggetto, linguaggio e realtà, intelligibile e sensibile. In questo modo, ogni operazione linguistico-concettuale, così come ogni configurazione sensibile, non solo si muovono nella direzione ardita ed eversiva di una nominazione ed emersione del 'possibile' ma, nella ritmica incessante di questo costante *rimando* all'altro-da-sé, dovranno rendere conto del loro stesso *poter-essere*. Insomma, dimensione logico-concettuale e dimensione sensibile, dimensione logica e dimensione estetica, in quanto non-identiche e, allo stesso tempo, coinvolte nella loro reciproca articolazione e inseparabilità, si scopriranno essere – come la *Teoria estetica* testimonierà in proprio –, l'una l'*immagine eterogenea* dell'altra: coinvolte e, al contempo, mai coincidenti e, per questo, esistenti sempre e solo l'una attraverso l'altra, prive di ogni astratta o metafisica sostanzialità.

Nel terzo capitolo, il più esteso, viene in luce l'obiettivo di fondo di tutta la ricerca: ovvero, come i dispositivi teoretici analizzati nei capitoli precedenti emergano *operativamente* in quell'oggetto paradossale tanto *singolare* quanto *comune*, tanto *materiale* quanto *spirituale*, quale è l'opera d'arte. A partire dalla *Ästhetische Theorie*, e attraverso essa, si è cercato di svolgere i paradossi e i cortocircuiti logici che l'opera d'arte esibisce "in-quanto-opera": non-identità, contingenza, possibilità, auto-regolatività ed eteronomia, immanenza e trascendenza, necessità del carattere di merce ed elogio della reificazione, negazione e utopia, soggettività e antropogenesi, articolazione di forma e vita, idea di storia naturale. L'opera d'arte è medio e tramite di esibizione esemplare della questione del senso e della sua *inseparabilità* da quella del non-senso. Nella sua *impossibilità* di risolvere la vita in sensi compiuti, nel poterne proporre solo l'*apparenza* e l'*inattuabile possibilità*, l'opera, attraverso il movimento negativo a essa peculiare, mostra al tempo stesso l'anelito che la rende tale proprio a partire da questa *impossibilità* e da questo *limite*, da questa costitutiva *impotenza*: essa mostra, cioè, come la *datità* della norma e della vita possa essere trascesa ed *eccepsita*, come la realtà e il passato possano essere assunti e *pensati* a partire dal possibile in essi *inespresso*, *non-ancora* dischiuso. La *trascendenza interrotta* che scandisce il modo di essere dell'opera d'arte moderna e che, si badi, per Adorno coincide con l'esercizio stesso della *riflessione*, riguarda il *poter-essere* del senso e, insieme, la sua *eventualità*, il suo poter non-

essere; essa è tale in quanto *esistente* e, insieme, *non-esistente*, tensione senza risoluzione, potenza senza approdo e compimento nell'atto avvenuto. In questo senso, un'opera vale non tanto, o non solo, per ciò che attraverso di essa si realizza, quanto, e forse soprattutto, per ciò che in essa rimane allo stato della potenza, per le possibilità intraviste che si conservano al suo interno. Ciò che conta, in questa prospettiva, non è solo il passaggio da un senso potenziale a un significato determinato, né quello dal possibile al reale, quanto piuttosto la *contingenza* stessa della significazione e, di qui, la sua possibilità di *non-essere* o di *essere-altrimenti*.

Il “modo di comportarsi” di ciò che Adorno chiama “opera d'arte moderna”, *processuale* e *riflessivo* insieme, *poietico* e *noetico* al contempo, assume all'interno di questa ricerca un ruolo paradigmatico. Il colloquio tra filosofia e poesia che questo lavoro intende riprendere, si propone, sulla falsariga non pedissequa della riflessione adorniana, come *resistenza* all'automatismo ipertrofico del paradigma produttivo contemporaneo, tentando di dare voce al frammento e al *non-detto* come luogo di aderenza e, insieme, *distanza* dalla vita. Se, come diceva lo stesso Adorno, “l'oscillare della filosofia non è altro che l'espressione dell'inesprimibile in essa” e se compito della critica non è quello di possedere il proprio oggetto d'indagine ma, paradossalmente, quello di determinare le occasioni della sua inappropriabilità, allora la valenza critica della dimensione estetica che la filosofia adorniana persegue si smarca tanto dai richiami dell'adeguazione rassicurante quanto dai toni ripetitivi che vedono nell'arte un superamento dell'impotenza del concetto. Al contrario, la *Teoria estetica* è la testimonianza radicale di una costante e faticosa archeologia semantica capace di mettere in questione ogni significato acquisito, nella speranza di trovare, in questo lavoro di scavo, un altro modo di sentire e dire in grado di trasformare lo stato di cose vigente, trovando in esso l'indizio e le orme nascoste di quanto ancora *non-è* e ci attende. Se non esiste gesto creativo che non sia sottomesso alla storia e alle leggi che regolano il sistema dell'industria culturale e della produzione contemporanea, esso si afferma, però, come negazione determinata, sospensione e *uso* delle regole e degli ordini esistenti. Il discorso adorniano permette di interagire, in tutte le sue espressioni, con quanto è diventato storicamente ineludibile per ogni dire e ogni operare: industria culturale e universalità astratta delle forze produttive. La potenzialità insita nel fare dell'animale umano non redime affatto la *contingenza*, al contrario, ne rende possibile la feroce esplosione. Così, la consapevolezza dell'ininterrotta riproducibilità della vita si accompagna al bisogno di dare proprio alla contingenza la forma e l'aspetto di una unicità e singolarità forse ancora impensate. Tale forma coincide, per Adorno, con l'opera d'arte e con il rischio del suo inarrestabile venir-meno, nel rapporto chiasmatico che sempre lega, e al contempo separa, dimensione logica e dimensione estetica, filosofia e arte: «Perciò l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta per dire ciò che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo

non dirlo».

Ogni capitolo è costellato da una serie di *Excursus* che mettono in contatto e in tensione fra loro la figura di Adorno e le sue categorie concettuali con quelle di altri pensatori, scrittori, studiosi e linguisti. Essi non sono altro che il profilo intravisto e abbozzato, talvolta in modo più marcato, di colloqui mancati o ancora possibili nelle esigenze di chi fa ricerca, in grado di mettere alla prova l'attualità delle idee di Adorno, forzandone i limiti e superandone riserbi e chiusure. A ogni capitolo, inoltre, è anteposta una premessa, che ne tratteggia, come di sorvolo, l'orizzonte teorico d'appartenenza e la tonalità emotiva e concettuale in essi diffusa: una riflessione a posteriori che assume le ingannevoli sembianze di un discorso introduttivo e preliminare. In esse, si troverà di più rispetto a quanto non riescano a dire tali brevi e laconiche righe di apertura. Questo il motivo per cui tale sinottico e poco disinvolto discorso introduttivo può essere considerato come una premurosa, ma forse colpevole, ripetizione.

CAPITOLO I

La Dialettica dell'illuminismo: la natura umana tra dialettica del controllo, costruzione del sé e principio d'identità

[...] se il logico non potrebbe essere mai altro che logico, non sarebbe né potrebbe essere un logico; e se il poeta non fosse mai altro che un poeta, senza la minima speranza di poter astrarre e ragionare, non lascerebbe dietro di sé alcuna traccia poetica. Penso sinceramente che se l'uomo non potesse vivere numerose esistenze oltre la propria, non potrebbe vivere nemmeno la sua vita.

Paul Valéry

Premessa

Obiettivo della *Dialektik der Aufklärung* è la decostruzione dell'antitesi dicotomica di ragione e mito, come prosecuzione della sospensione e messa in questione del rapporto oppositivo tra natura e storia su cui Adorno, come si vedrà nel dettaglio in seguito, si era soffermato nel suo scritto giovanile *Die Idee der Naturgeschichte*. Così come la storia (il "nuovo") non può essere considerata alla stregua di un superamento avvenuto della natura (l' "arcaico"), dandosi quest'ultima proprio all'interno della prima, allo stesso modo il mito assume l'aspetto del carattere circolarmente *ripetitivo* di quella storia che tende invece a proporre se stessa come continua e inarrestabile creazione del nuovo. Ragione e mito, storia e natura, lungi dal poter essere concepiti l'una come il superamento dell'altro sono, come vedremo, reciprocamente l'uno il rovescio e la controfigura dell'altro. In questo senso, l'elemento decisivo dell'analisi di Horkheimer e Adorno risiede nell'inassimilabilità dialettica che si instaura tra i due elementi, la quale, nello stesso tempo, colloca l'analisi «a riparo da ogni concezione deterministica»¹ della storia, e del rapporto tra essa e la natura, la ragione e il mito, l'intelligibile e il sensibile. L'impossibilità di eludere e scavalcare l'intrico di ragione e mito né per assimilazione né per soppressione di uno dei due poli nell'altro, rimanda alla necessità di concepirli solo a partire dalla loro *tensione reciproca*, puntando lo sguardo sulla non risolvibilità unilaterale della loro «problematica convergenza»². In questo modo, come il radicarsi nel mito permette di comprendere criticamente il modo di essere del concetto, allo stesso modo la persistenza del mito si manifesta proprio nella tensione all'identico propria della "ragione"

¹ Cfr. su questo quanto sottolineato recentemente da Roberto Esposito in *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 75-76.

² Ivi, p. 75.

nel suo aspetto puramente strumentale, distante, cioè, da ogni forma di *autoriflessione critica*: nelle parole di Horkheimer e Adorno, «Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia [*Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie*]. Riceve ogni materia dai miti per distruggerli, e, come giudice, incorre a sua volta nell'incantesimo mitico»³.

La ragione tesa all'identico come forma del dominio è tale in quanto “sempre-ancora-mito”, il mito, a sua volta, è tale in quanto prima forma razionale di organizzazione dell'esistente; ragione e mito, apertura al nuovo e coazione a ripetere, «Né identiche né contrapposte [...] si intersecano a vicenda in una modalità che rende l'una fonte di conoscenza critica dell'altra»⁴. L'origine del pensiero, come ha scritto Carlo Galli, «non sta, pertanto, nell'uscita dalla natura – come l'illuminismo proclama –; piuttosto, il pensiero porta dentro di sé la natura negata, come una colpa rimossa che dà origine a una sorta di inconscia ma potente coazione, nel soggetto razionale, a negare la natura fuori di sé e dentro di sé: ma tale negazione coatta è anche un'inconscia e paradossale riproposizione della natura»⁵. Il mito designa «quella forma di soggezione alla cieca naturalità che non si avvede di se stessa come tale, ma anzi, quanto più pretende di essersi emancipata dalla natura, tanto più mostra di essere caduta in essa»⁶.

Ora, la ripetizione dell'identico (mito) nella struttura stessa della ragione e del portamento sussuntivo del concetto, come è stato giustamente sottolineato, non implica in alcun modo un «progetto regressivo di rimitizzazione»⁷, allo stesso modo di come l'attestazione del rapporto polare, e irrisolvibile, fra i due elementi, l'arcaico e l'attuale, il “non-più” e l' “ora”, non ha nulla a che vedere con il riconoscimento nostalgico di un principio, o senso, perduto. Si tratta, al contrario, di mettere criticamente in questione la categoria stessa dell'*origine*, di un fondamento “primo” svincolato da ogni mediazione e negatività, in grado di conferire direzione e sensatezza a quanto accade, di frenare la pervasiva indeterminatezza del mondo. In questo senso, il primato dell'identico e della ragione, come di ogni “*philosophia prima*”, non è affatto il principio risolutivo di uno stato di crisi ma, al contrario, l'indizio lampante della pervasività della crisi stessa. La ragione, eliminando la relazione dialettica e ininterrotta con la dimensione mitica, si impone restaurativamente come un che di “Primo” da cui derivare e in cui sussumere l'intera accidentalità dell'esistente. Contrariamente al paradigma dialettico-negativo in cui ogni elemento è tale solo

³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1944, trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010, p. 19.

⁴ R. Esposito, *Da fuori* cit., p. 76.

⁵ C. Galli, *Introduzione*, in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. XII.

⁶ S. Petrucciani, *Ragione e dominio. L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer* Salerno Editrice, Roma, 1984, p. 229.

⁷ R. Esposito, *Da fuori* cit., p. 76.

dandosi nel e “attraverso” il proprio *altro* in quanto “non-identico” a sé – la meta nell’origine, l’arcaico nel “proprio ora”, il contenuto nelle forme –, il dominio del principio di identità commisura la *contingenza* alle proprie istanze facendo in questo modo di se stessa il fondamento e la destinazione in cui origine e meta, significante e significato, potenza e atto, coincidono senza residui e scarti in una perpetua “ripetizione dell’identico”. Se questa era la tendenza regressiva e complessiva propria del mito, la ragione, o il concetto, identico a se stesso, non fanno altro che ripeterne la logica concludendosi, per Adorno e Horkheimer, nella fantasmagoria ribadita di questa continua coincidenza identitaria.

Infine, l’elemento innovativo della *Dialettica dell’illuminismo* risiede indiscutibilmente «in una concezione del tempo irriducibile a ogni filosofia della storia, sia di tipo progressivo che regressivo»⁸; progresso e regressione, come cominciamento-origine e fine-meta, infatti, sono «profili opposti e complementari dello stesso paradigma storicistico»⁹. Il rifiuto del paradigma continuista e evolutivo senza iati e fratture coincide con l’articolazione all’interno della storia di un risorgere e riproporsi dell’arcaico in ciò che appare come nuovo e inaudito¹⁰. Il piano del passato si configura, al contempo, come il piano dell’accaduto e dell’irrisolto; di qui il tratto ancipite della sua costituzione, la valenza rivelativa e insieme perturbante del suo apparire. L’arcaico, l’inattuato che riemerge nell’immagine e nei segni del presente e dell’attuale, assume il carattere di una ineludibile ripetizione e, insieme, quello di una potenzialità non ancora risolta sul piano dell’attualità¹¹. Così, il mito è già illuminismo in quanto, differentemente dal mondo magico, rappresenta la prima forma di narrazione e organizzazione dell’esistenza, dunque una presa di distanze e una non-identità tra soggetto, segno e realtà. L’illuminismo, a sua volta, legittimando il proprio dominio a partire dalla scissione e separazione dell’altro da sé, fondando sé sull’esclusione e la dimenticanza della “paura mitica” (di quanto, cioè, esso non-è e crede di aver superato), ne riproduce il funzionamento identitario nella forma di un ritorno dell’identico: «L’uomo si illude di essersi liberato dalla paura

⁸ R. Esposito, *Da fuori* cit., p. 76.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Il modello qui operativo è quello della *dialektisches Bild*, oggetto – come si vedrà a proposito dell’opera d’arte e della *Teoria estetica* – di un intenso scambio epistolare tra Adorno e Benjamin, datato 2 agosto 1935. Cfr. Th.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di L. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994; trad. it., W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. Scholem e Th.W. Adorno, Einaudi, Torino, 1978. Cfr. inoltre B. Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano, 2010, p. 33: «La critica procede verso la soluzione dell’enigma storico-naturale ponendo in primo piano il rapporto tra natura e spirito, ossia il processo con cui lo spirito tenta di eliminare il naturale da cui si sente minacciato che [...] emerge come residuo dagli oggetti alienati. Adorno chiama già “dialettica” questo processo di spiritualizzazione che dovrebbe avere esito nella libertà, per poi scoprire dietro il contrasto [...]»

¹¹ È nel non accorgersi di questo aspetto connesso all’“autoriflettersi critico della ragione” e nel non riconoscere il rifiuto di Horkheimer e Adorno di proporre come un destino non trascendibile l’irrazionalità del dominio, che Habermas enfatizza unilateralmente le debolezze di *Dialettica dell’illuminismo*. Cfr. C. Galli, *Introduzione* cit., p. XL.

quando non c'è più nulla di ignoto. Ciò determina il corso della demitizzazione, dell'illuminismo che identifica il vivente col non-vivente come il mito il non-vivente col vivente [*der Aufklärung, die das Lebendige mit dem Unlebendigen ineinssetzt wie der Mythos das Unlebendige mit dem Lebendigen*] [...] Non ha da esserci più nulla fuori [*Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein*], poiché la semplice idea di un fuori è la fonte genuina dell'angoscia»¹².

1. Il rapporto tra mito e ragione nella Dialettica dell'illuminismo di Horkheimer e Adorno

1.1 «L'aporia a cui ci troviamo di fronte nel nostro lavoro si rivelò così come il primo oggetto che dovevamo studiare: l'autodistruzione dell'illuminismo. Non abbiamo il minimo dubbio – ed è la nostra petizione di principio – che la libertà nella società è inseparabile dal pensiero illuministico. Ma riteniamo di aver compreso, con altrettanta chiarezza, che il concetto stesso di questo pensiero, non meno delle forme storiche concrete, delle istituzioni sociali a cui è legato, implicano già il germe di quella regressione che oggi si verifica ovunque. Se l'illuminismo non accoglie in sé la coscienza di questo momento regressivo, firma la propria condanna. Se la riflessione sull'aspetto distruttivo del progresso è lasciata a i suoi nemici, il pensiero ciecamente pragmatizzato perde il suo carattere superante e conservante insieme, e quindi anche il suo rapporto alla verità. Nella misteriosa attitudine delle masse tecnicamente educate a cadere in balia di qualunque dispotismo, nella loro tendenza alla paranoia popolare, in tutta questa assurdità incompresa si rivela la debolezza della comprensione teoretica dell'oggi»¹³.

Nella *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer usano il termine “dialettica” per mettere in evidenza il fatto che una nozione come quella di “illuminismo” si presenta come una dimensione paradossale e dialetticamente polare: una nozione che possiede costitutivamente, al proprio interno, un'opposizione irrisolvibile dalla quale non è possibile prescindere e che non può, dunque, essere dialetticamente superata¹⁴. L'opposizione di cui si parla è quella di illuminismo e

¹² M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 23. Ancora Carlo Galli, evidenziando il carattere critico di *Dialettica dell'illuminismo*, ha sottolineato come essa rappresenti «una sorta di possibile antidoto al rischio di un nostro incantamento: al rischio che acconsentiamo a racchiudere la nostra libertà in spazi sempre più angusti, che accettiamo come naturale l'affermarsi del ‘pensiero unico’ e di un unico modello mondiale di civiltà e di produzione (la cosiddetta globalizzazione) [...]». C. Galli, *Introduzione* cit., p. XLIII.

¹³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 5.

¹⁴ Carlo Galli ha messo in evidenza il fatto che per “dialettica” debba intendersi «l'ambivalenza originaria e strutturale della ragione, sospesa tra emancipazione e mediazione, tra libertà e dominio. Da questa ambivalenza deriva il loro ambivalente rapporto con la ragione, che è tanto di critica radicale, nella forma di una genealogia tragica della ragione e del dominio [...] quanto di promozione – più come redenzione che come liberazione, più come utopia che come prassi politica – delle istanze emancipative razionali che finora

mito. La tesi di Adorno e Horkheimer vede nell' illuminismo, nel dispiegamento radicale della ragione, una ineliminabile dimensione mitica; lungi dal poter essere considerato solo un definitivo superamento del mito, l'illuminismo si presenta, in nome del principio adorniano della "negazione determinata", come superamento e, nello stesso tempo, come conservazione del mito stesso. Il mito persiste, è conservato all'interno dell'illuminismo. Mito e Illuminismo non sono altro, per Adorno, che le due facce di una stessa medaglia. Questo paradosso dialettico, di una dialettica diadica che si blocca sulla polarità ineliminabile dei termini in gioco, esplicita l'impossibilità, per la riflessione, di giungere ad una stazione rigida del sapere e del comprendere, qualcosa che non può esser posseduto nella determinatezza di un significato univoco e identitario. Il linguaggio, nel farsi "organo" della pretesa avanzata dal vigente di essere l'unica non trascendibile realtà, denuncia, nello stesso tempo, come sia proprio la "signoria sociale totale", la nuova configurazione assunta nella modernità dalla violenza del *nomos* mitico: violenza intesa come reiterata riproposizione del "sempre-uguale", dell'universale produttività della ragione come significato primo e immediato. Per Adorno e Horkheimer, come già per Walter Benjamin¹⁵, il mito coincide esattamente con questo interminabile riproporsi della violenza dell'identico, escludendo la possibilità stessa di una comunicazione del "differente" in grado di scardinare la continuità dell'ordine vigente. Parlare di mito, in questo senso, significa parlare di una realtà che, pur essendo storicamente condizionata, non cessa di offrirsi come qualcosa di irrevocabile, in questo senso di *naturale*¹⁶.

La rimozione della dimensione qualitativa¹⁷ che viene sperimentata da una soggettività intorpidita nei suoi diversi piani d'appartenenza – teoretico, estetico, etico – è l'esito della "logica del dominio", dello sviluppo unilaterale che Adorno e Horkheimer identificano con l'illuminismo, vale a dire l'elevazione di un solo aspetto della ragione, quello strumentale, a "canone della relazione" del soggetto con il mondo. In modo unilaterale, il processo illuministico non è altro che l'affermarsi del "dominio assoluto del valore di scambio", il quale, astraendo da ogni singolarità complessa e da ogni contenuto qualitativo, non fa altro che misurare l'ambiguità del vivente secondo il canone di una uniformità stabilita e regolamentata: l'eterogeneo viene reso comparabile

sono state sfigurate nella logica del dominio». C. Galli, *Introduzione*, in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. XL.

¹⁵Cfr. almeno W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, trad. it. *Per la critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 6-30. Cfr. Ivi, p. 6: «Il compito di una critica della violenza si può definire come l'esposizione del suo rapporto col diritto e con la giustizia. Poiché una causa agente diventa violenza, nel senso pregnante della parola, solo quando incide in rapporti morali. La sfera di questi rapporti è definita dai concetti di diritto e di giustizia».

¹⁶Sul rapporto tra mito, diritto e natura vedi S. Petrucciani, *Ragione e dominio. L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer* cit., pp. 235-244.

¹⁷Su questo ha insistito recentemente G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano, 2012, pp. 127-131.

nella sua riduzione e classificazione a grandezze astratte¹⁸. Nelle parole di Adorno e Horkheimer la «società borghese è dominata dall'equivalente. Essa rende comparabile l'eterogeneo riducendolo a grandezze astratte. Tutto ciò che non si risolve in numeri, e in definitiva nell'uno, diventa, per l'illuminismo, apparenza: e il positivismo moderno lo relega nella poesia [*verweist es in die Dichtung*]. Unità rimane la parole d'ordine, da Parmenide a Russell. Si continua a esigere la distruzione degli dei e delle qualità»¹⁹. Proprio per questo, una “dialettica dell'illuminismo”, *in quanto* dialettica è tesa a mostrare, non una tesi, ma, al contrario, il rovesciamento continuo e interno a qualsiasi indebita “astrazione” del proprio Sé o di una “singola facoltà sulle altre”, quale direzione «iper-razionalistica del pensiero occidentale»²⁰, che contiene in embrione i motivi fondamentali poi sviluppati da Adorno in *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*.

Il continuo rovesciamento dialettico consiste precisamente in questo: nella misura in cui la ragione persegue il proprio movimento unilaterale, essa non fa altro che capovolgersi, riprodurre e rincontrare la fisionomia *medesima* di quel mito da cui è tesa ad emanciparsi sin dal suo atto inaugurale “in quanto ragione autonomamente dispiegata”. Da un lato, infatti l'operazione di rischiaramento della ragione ritrova le proprie radici proprio nel mito come prima forma di organizzazione e oggettivazione del “mondo magico” attraverso la necessità di raccontare, nominare, dire l'origine, organizzare il mondo dell'esperienza in unità: «i miti che cadono sotto i colpi dell'illuminismo erano già il prodotto dell'illuminismo stesso. [...] Il mito voleva raccontare, nominare, dire l'origine: e quindi anche esporre, fissare, spiegare [*Der Mythos wollte berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären*]»²¹. In questa progressiva determinazione concettuale tra mito e illuminismo si stabilisce un trapasso nella continuità operato «per accrescere il potere su una natura oggettivata, pagando però il prezzo dell'estraneazione da ciò

¹⁸ Sul problema della *reificazione* del *Geist* si veda quanto detto da Italo Testa, *Corpus. Reificazione e anamnesi della natura*, in A. Bellan (a cura di), *Teorie della reificazione*, Mimesis, Milano, 2012, pp. 149-153. In ambito anglosassone, Gillian Rose legge unilateralmente *Dialettica dell'illuminismo* a partire dalla teoria della reificazione, vedendo in essa il tentativo di estendere quest'ultima all'intero processo di civilizzazione occidentale. Cfr. G. Rose, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, MacMillan, London, 1978, p. 141.

¹⁹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., pp. 15-16.

²⁰ È importante sottolineare come, al di là di qualsiasi estremismo riduttivista, la posizione di Adorno nei confronti di un approccio rigorosamente scientifico sia di tipo “critico” vale a dire di accettazione e nello stesso tempo di “messa in questione”. È quanto emerge già in uno dei suoi primi scritti risalenti agli anni trenta: «L'ideale della filosofia scientifica – non per la scuola Viennese, ma per tutte quelle prospettive che vorrebbero difendere la filosofia di contro alla scientificità [...] è quello di correggerla con un ideale di poesia filosofica [...] Sarebbe meglio liquidare concisamente la filosofia e dissolverla nelle scienze particolari, piuttosto che venirle in aiuto con un ideale poetico che non ha altro significato se non quello di un pessimo travestimento ornamentale di pensieri falsi». Th.W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, in Id. *Gesammelte Schriften, Philosophische Frühschriften*, Bd. 1, hrsg. V. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, trad. it., *L'attualità della filosofia* in Id., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano, 2009, p. 45

²¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 16.

su cui tale potere viene esercitato»²². A sua volta, nella sua fase estrema, la *ratio* sfocia e si condensa in un feticismo della ragione e della logica identitaria del concetto, nella docile sottomissione della riflessione stessa a ciò che è “dato senz’altro”. Se la ragione non consiste solo nella percezione, nella classificazione e nel calcolo ma nella “negazione determinata” di ciò che è via via immediato, al contrario, quello che Adorno denomina come il formalismo, nel momento in cui «fissa il pensiero alla pura immediatezza», «dà ragione a ciò che è di fatto», fissando la conoscenza alla ripetizione del medesimo e risolvendo il pensiero a vuota tautologia: «Quanto più l’apparato teorico si asservisce tutto ciò che è, e tanto più ciecamente si limita a riprodurlo. Così l’illuminismo ricade nella mitologia di cui non ha mai saputo liberarsi [*Damit schlägt Aufklärung in die Mythologie zurück, der sie nie zu entrinnen wußte*]»²³. La presunta liberazione è l’indice della continuità della ripetizione, dal momento che, come Adorno affermerà in *Teoria estetica* «nessuna sublimazione riesce se non conserva ciò che sublima»²⁴.

La natura del dominio – nella forma logica di un culto della pura fattualità che Adorno e Horkheimer intravedevano – assume dunque le sembianze di un meccanismo predisposto alla generazione del conformismo, della ripetizione solo subìta, di una legittimazione cognitiva, linguistica ed emotiva dello stato di cose vigente. Così la vocazione al totalitarismo dell’identico inscritta nella ragione strumentale che non ammette l’esistenza di singolarità anonime e residuali, genera un paesaggio artefatto, come una seconda natura, in cui il soggetto, scisso dalla propria negatività interna, si assimila allo stato di cose per costrizione perdendosi in questo modo nell’espressività uniforme di un’universalità astratta²⁵. In questo senso, come è del resto noto, lo stesso nazismo, per Horkheimer e Adorno, non costituisce una deviazione all’interno del processo generale della civilizzazione, ma, al contrario, ne realizza pienamente il significato²⁶. Ma, come ha

²² *L’artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 128.

²³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo* cit., p. 34.

²⁴ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 2009, p. 127.

²⁵ Adorno più volte in modo esplicito ribadisce la tesi che pone la coincidenza tra il principio d’identità e la costituzione del soggetto, la garanzia dell’unità del conoscere attraverso la solida finzione di un *Io* che, in quanto *pura* autoscienza, si afferma come il soggetto unico del sapere e, attraverso di esso, del dominio: «ciò che non è per parte sua soggetto ha per principio un carattere di non-chiusura, o di apertura [...] che si sottrae appunto alla riduzione a unità. Solo il soggetto, che in quanto pensiero crede di essere interamente sicuro di se stesso e della propria identità, può raccogliersi in sé, unirsi in sé, e quindi, in forza del concetto, in certo modo con violenza, conferire questo carattere chiuso all’aperto con cui ha a che fare [...] Solo ciò che si risolve nel soggetto in certo modo senza residui, può essere identico». Th. W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, trad. it., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 280-283.

²⁶ Una ricognizione esaustiva della critica al concetto di progresso e Illuminismo nel Novecento, critica che trova il proprio apice nella *Dialettica dell’illuminismo*, è stata recentemente proposta da Carlo Borghero, *La dialettica dell’Illuminismo prima di Horkheimer e Adorno. Aspetti del processo ai Lumi nel Novecento*, in «Diciottesimo secolo», anno I, 2016, pp. 1-36.

messo in evidenza in più occasioni Stefano Petrucciani, ciò che conta in un'opera come la *Dialettica dell'illuminismo* è principalmente la sua strutturale natura dialettica²⁷: nello stesso momento in cui viene messa in luce la dimensione strumentale della ragione, il “germe della sua regressione strumentalistica”, ne viene richiamata la straordinaria forza e dimensione emancipativa²⁸. L'operazione critica della ragione consiste nella sua stessa “messa in questione”: in questo senso, lo statuto filosofico dell'operazione teorica cui dà vita la *Dialettica dell'illuminismo* si compie attraverso il dispositivo hegeliano della “negazione determinata”: la ragione critico-emancipativa – incarnata in sede estetica nell'esemplare operare dell'opera d'arte – non è qualcosa di opposto alla ragione strumentale né il suo semplice contrario, la sua semplice negazione. Essa è la sua stessa negazione interna, la “negazione determinata” di una sua “determinata” figura, di una sua ipostatizzazione in figura, «che attraverso il percorso fenomenologico d'esperienza che compie insieme a lei»²⁹ le mostra ciò che essa non-è, quanto cade all'infuori di essa.

1.2 Più in generale, una delle proprietà costitutive la coscienza mitica è quella dell'impossibilità del darsi in essa della distinzione netta fra soggetto e oggetto: la coscienza mitica, la quale comunque rappresenta una prima forma di organizzazione significativa del mondo dell'esperienza, si costituisce, in quanto pensiero “concreto”, nella dominanza dell'indistinzione, vale a dire nella vigenza di un rapporto di dominante identità fra il segno e l'oggetto designato, fra il nome e la cosa designata. Ciò che vige nella coscienza mitica è quella che Ernst Cassirer stesso definisce come una “coincidenza dei termini della relazione”; in questo senso il pensiero mitico-magico si struttura come un pensiero essenzialmente concreto, in quanto caratterizzato dalla tendenza a raccogliere su di sé «tutto ciò che tocca, [...] in un'unità indistinta». Tra i termini che di volta in volta lo costituiscono non vige una relazione di tipo convenzionale o referenziale ma si danno, in qualche modo, come «identici fra loro diventando una sola e medesima cosa»³⁰.

Il mito istituisce nel suo discorso un'ambiguità costitutiva che fa tutt'uno con quella sostanziale unità d'essenza che viene riconosciuta in ogni possibile relazione e contatto fra realtà tra loro eterogenee, assimilando l'eterogeneo all'interno di una indistinta unità di senso: «se il pensiero scientifico cerca di collegare elementi chiaramente distinti, il pensiero mitico fa in definitiva coincidere ciò che unisce. In luogo dell'unità della connessione come unità sintetica e quindi come

²⁷ Cfr. S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 68-80.

²⁸ Diversa, ci sembra, la posizione di Jürgen Habermas. Cfr. J. Habermas, *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung*, in Id., *Die philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985; trad. it., *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 109-134.

²⁹ Ivi, p. 72.

³⁰ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlin, 1925; trad. it., *Filosofia delle forme simboliche*, Vol II, La Nuova Italia, Firenze, 1988, pp. 93-94.

unità del diverso, subentra qui l'identità oggettiva, la coincidenza. E ciò si comprende, se si considera che per la concezione mitica vi è in fondo solo un'unica dimensione di rapporto, solo un unico "piano dell'essere"³¹. A fondamento del pensiero mitico vige la legge dell'identità e della coincidenza, "una concrecenza o coincidenza dei termini della relazione", presente in qualche modo ad ogni livello della sua organizzazione, capace di assimilare senza per questo distinguere l'elemento eterogeneo nell'indistinzione della coincidenza performativa fra la parola e l'oggetto: «il destino mitico, il fato, faceva tutt'uno con la parola detta»³².

Il piano che costituisce la vita del linguaggio e del segno fa, ovviamente, tutt'uno con quello della soggettività: nel mito e soprattutto nelle sue manifestazioni più arcaiche non compare affatto la soggettività costituita in quanto non è disponibile una nozione di "Io" davvero esaurientemente determinata: la determinazione della soggettività nel possesso del pronome è qualcosa che il mito *comincia* a raggiungere all'interno di strutture categoriali proprie che non coincidono o che restano ancora al di fuori da quelle strettamente teoretico-conoscitive. Se il pensiero logico-conoscitivo, secondo Cassirer, si istituisce a partire dal passaggio dall'immediatezza percettiva della pura sensazione alla mediatezza dell'astrazione logico-concettuale, da una netta separazione tra il dinamismo di ciò che è "relativamente fugace" e la stasi o la determinatezza puntuale di ciò che è "universalmente valido", è proprio questa separazione del vedere teoretico ciò che manca al discorso e alla coscienza mitica. Prima di qualsiasi scissione tra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva ciò che il mito esibisce come proprio carattere dominante è una costante fluidità di fondo, un convertirsi reciproco di ogni determinazione rispetto a ogni rigida classificazione.

Estranea al mito è ogni subordinazione logica dell'individuale-concreto all'universale-abstracto; in esso, «una volta che le "parti", gli "esemplari", le "specie" si sono confusi, non vi è più alcuna distinzione, ma soltanto una completa indifferenza per cui tutti questi elementi si convertono simultaneamente l'uno nell'altro»³³. Il pensiero mitico, dunque, nel suo significare, non trasferisce il contenuto dell'intuizione all'interno della "riflessione consapevole"; al contrario, esso si ritrova costantemente prigioniero di quel contenuto che gli si presenta, per così dire, immediatamente. Nel momento in cui il soggetto è avvolto nel cerchio magico di questa intuizione magico-religiosa «il momentaneo contenuto verso cui tende l'interesse religioso colma così completamente la coscienza che non esiste più nulla accanto a esso o fuori di esso. L'Io è totalmente, violentemente proteso verso questo *uno*, e in esso vive, dimentico di sé. Qui non si verifica dunque un ampliamento dell'intuizione, bensì il suo massimo restringimento; qui non si verifica la sua estensione,

³¹ *Ibidem.*

³² M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 67.

³³ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* cit., p. 102.

conquistata a poco a poco penetrando sempre attraverso nuove sfere del reale, bensì la tendenza alla concentrazione; qui non si verifica la sua diffusione estensiva, bensì la sua contrazione intensiva»³⁴. La configurazione mitica è precisamente questa densità e immobilità identitaria verso *un* punto di concentrazione di cui si subisce *il potere*.

1.3 Il momento del trapasso, di superamento e insieme di conservazione, dal mito all'illuminismo sembra avvenire, per Horkheimer e Adorno, nella categoria del *mana*, in cui è già implicita, ma non esplicita, la *separazione* di soggetto e oggetto, di animato e inanimato, momento in cui la lingua «esprime la contraddizione che una cosa è cioè se stessa e insieme qualcos'altro da ciò che è, identica e non identica. Tramite la divinità il linguaggio diventa, da tautologia, linguaggio [*drückt die Sprache den Widerspruch aus, daß nämlich etwas es selber und zugleich etwas anderes als es selber sei, identisch und nicht identisch. Durch die Gottheit wird die Sprache aus der Tautologie zur Sprache*]»³⁵. Il *mana*, in quanto *significante eccedente*³⁶, viene definito come «ciò che trascende l'ambito dell'esperienza; ciò che, nelle cose, è più che la loro realtà già nota [*mehr ist als ihr vorweg bekanntes Dasein*]»³⁷. Il grido con cui viene colto l'insolito – “la strapotenza reale della natura nelle deboli anime dei selvaggi”³⁸ - possiede come proprio esito uno *sdoppiamento*, vale a dire la sua oggettivazione nella dimensione del *nome*. L'urlo primitivo che fissa nel linguaggio l'indifferenziato, l'eccedenza di significato tipica del *mana*, si mostra già come l'esplicazione dello sdoppiamento della natura in apparenza ed essenza, identità e *non-identità*, dove è implicito l'esito della separazione di soggetto e oggetto quale presupposto formale della conoscenza. Questo sembra voler dire che ciò che si verifica nella dimensione del *mana* è il passaggio del linguaggio e della significazione da una dimensione tautologica e identitaria in cui il linguaggio “dice se stesso”, in cui il nome coincide senza scarto alcuno con il nominato, a una dimensione di separazione in cui tra il nome e la cosa subentra una scissione bisognosa di articolazione.

In questo senso, «il concetto che ama definirsi come unità caratteristica di ciò che è compreso sotto di esso», si riconosce nella propria scissione, nella propria *negatività* dialettica: esso «è stato sempre fin dall'inizio, un prodotto del pensiero dialettico, *dove ogni cosa è ciò che è solo in quanto diventa ciò che non è* [*das Produkt dialektischen Denkens, worin jedes stets nur ist, was es*

³⁴ Id., *Sprache un Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2003, trad. it. *Linguaggio e mito*, SE, Milano, 2006, p. 49.

³⁵ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 23.

³⁶ Per quanto riguarda la nozione di *mana* cfr. Claude Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino, 2000.

³⁷ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 22.

³⁸ *Ibidem*

ist, indem es zu dem wird, was es nicht ist]. È stata questa la forma originaria di determinazione oggettivante, onde concetto e cosa si sono disgiunti reciprocamente, della stessa determinazione che è già molto avanzata nell'epopea omerica, e che si capovolge nella moderna scienza positiva»³⁹. La lacerazione subita dall'incontro con la "strapotenza della natura", nel suo presentarsi come irreversibile e dolorosa, deve essere ricucita e colmata nel momento della "nominazione". Nel nome, dunque nel linguaggio, il tessuto della vita lungi dal recuperare lo stato di indistinzione e identità primaria che presumibilmente lo caratterizzava, si fa teatro di nuove lacerazioni e nuovi strappi che possono essere ricomposti solo nello sviluppo dell'autoriflessione e del soggetto in grado di coincidere con il possesso di sé nel logos della ragione⁴⁰. Come inconsapevole finzione, la nominazione è anche il primo momento in cui l'uomo, nell'istante stesso in cui mette a tema il mondo, vede se stesso. La prima risposta, coincide con l'esigenza di nuovi quesiti: il fulmine non è innanzitutto fenomeno naturale, ma linguaggio. In questo senso, «il mito è già illuminismo e l'illuminismo torna a rovesciarsi in mitologia [...] ma i miti che cadono sotto i colpi dell'illuminismo erano già il prodotto dell'illuminismo stesso [*Aber die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren selbst schon deren eigenes Produkt*] [...] Le divinità olimpiche non sono più direttamente identiche a gli elementi, ma li *significano* [*sie bedeuten sie*] [...] Gli dei si separano dagli elementi come essenza dei medesimi: l'essere si *scinde* d'ora in poi nel logos [*Sein zerfällt von nun an in den Logos*] – che si riduce col progresso della filosofia, alla monade, al mero punto di riferimento [...] una sola differenza, quella fra il proprio essere e la realtà, assorbe tutte le altre»⁴¹.

Il luogo del linguaggio, dunque, come luogo dell'illuminismo si configura sempre come un

³⁹ Ivi, p. 23 (corsivi miei).

⁴⁰ Marco Maurizi si è soffermato su come in queste pagine Adorno e Horkheimer elaborino, a partire dalla nozione di *mana*, una *teoria del segno* che fornisce una delle chiavi di lettura centrali per comprendere il processo di autodistruzione dell'illuminismo. Essa, sostiene l'autore, si costituisce all'interno di tre elementi costitutivi del linguaggio e del pensiero: «1) *L'espressione*. In quanto il terrore *designa* la cosa e l'urlo ne diviene, in un certo senso e mediatamente, il *nome*. Questo è vero nella misura in cui il nome non è semplice suono ma ad esso si accompagna il senso di qualcosa che è nascosto nella cosa ed è richiamato alla coscienza dal nome stesso. È, in altre parole, *segno*. 2) *il carattere conoscitivo*. La fissazione del terrore nell'entità sovranaturale diviene principio e prototipo di spiegazione. Tramite l'entità nascosta nelle cose, che è un *tertium* tra le cose e il linguaggio, tra i due si stabilisce una relazione che caratterizza il linguaggio umano come dotato di senso. 3) *Il carattere intrinsecamente dialettico*. Speculare al raddoppiamento della natura in essenza e fenomeno è infatti quella del linguaggio. Posto di fronte all'ente e alla forza misteriosa che tutto pervade, il nome rinvia implicitamente alle due realtà: l'albero come albero e l'albero come sede del *mana*. L'albero è più che albero. Ma la lingua non si irretisce in questa contraddizione, non si limita a riprodurla ottusamente bensì la *ospita e si fa portatrice di essa*. Ogni cosa è in tal modo identica e non-identica con sé [...] Nel momento in cui il verso acquisisce profondità e si fa segno, traccia dell'altro, esso ha la possibilità di riflettere su di sé. Detto altrimenti, nel momento in cui il suono si fa parola, alla parola è data anche la possibilità di oggettivarsi, di essere «guardata» in quanto parola. Nella lingua è implicita quella possibilità di giungere a consapevolezza di sé che è il grembo accogliente da cui nasce la filosofia». M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 111-112.

⁴¹ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 16 (corsivo mio).

luogo *negativo*, come luogo in cui il soggetto, in nome della necessità del proprio conoscere, si costituisce come sempre scisso. È esattamente questa scissione, che il pensiero identico ricopre e nasconde, ad essere ciò che la filosofia e l'arte, secondo Adorno, devono sempre ripensare e riarticolare fino alla sua possibile "assoluzione". Non si tratta più di un rapporto oppositivo, ma di una ri-articolazione continua e insieme precaria delle polarità in gioco. Non più ragione contro non-ragione, o dimensione sensibile opposta alla dimensione intellegibile, ma il profilarsi di una storia della ragione e del concetto come storia polimorfica, autoriflessiva e accidentata dello stesso *logos* costitutivamente scisso nella sua stessa esistenza: la ragione e la razionalità sono prima di tutto la continua ripetizione e rielaborazione linguistica che vede il proprio paradossale svolgimento all'interno di un rapporto di prossimità e distanziamento, di una paradossale "unità doppia": qui la comprensione del vivente è affidata al *distanziamento* della sua articolazione linguistica, e la vita è tale solo in quanto sempre estroflessa ed *esposta* nella riflessione che la pensa. Per Adorno, per spiegare cosa sia un "soggetto" si deve necessariamente rendere conto della sua propensione a organizzare il mondo attraverso l'attribuzione e manipolazione di significati; viceversa, per poter rendere conto di cosa sia un significato devo costantemente rifarmi all'uso che ne fa il soggetto. Le due dimensioni si offrono come separate e inseparabili insieme. Rimandando continuamente l'una all'altra e sostenendosi vicendevolmente esse rivelano la loro comune *indeterminatezza*; *vita e logos* si coinvolgono incessantemente, senza per questo mai coincidere.

Il *logos* sorge all'interno di questa prossimità che è già sempre il luogo di un capovolgimento *negativo*: il mito è già linguaggio nella stessa misura in cui il linguaggio porta sempre al proprio interno, esibendolo nel suo dispiegamento, il momento mitico. Narrazione e comprensione si coappartengono e tale coappartenenza implica la necessità di riconoscere il discorso "proprio" e "identico" del mito e, insieme, la messa in questione riflessiva e autoriflessiva della narrazione stessa nel linguaggio della ragione, ovvero la possibilità di sospendere e ripensare dall'interno l'identità mitica delle proposizioni iniziali che si traducono e ripercuotono in quelle della stessa *ratio*, nella direzione di una connessione *impropria*⁴², ovvero non sussumibile all'interno di denotazioni univoche e, per questo, prescrittive.

EXCURSUS Lévi-Strauss: linguaggio e mana

⁴² Preziosi riferimenti in merito sono stati G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 167-181; S. Velotti, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche Editrice, Parma, 1999, pp. 84-90; P. Virno, *Convenzione e materialismo. L'unicità senz'aura*, Derive Approdi, Roma, 2011, pp. 125-138.

Claude Lévi-Strauss nella sua *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, ha messo il luce come il termine *mana* riguardi la disponibilità da parte dell'uomo di una "eccedenza di significazione", di un *significante fluttuante* che mostra la sproporzione costante tra significante e significato, costitutiva del linguaggio umano. Secondo Lévi-Strauss il giudizio magico, «implicato nell'atto di produrre il fumo per suscitare le nuvole e la pioggia»⁴³, non si fonda su una *distinzione* tra fumo e nuvola tra i quali il *mana* farebbe da intermediario simbolico di congiunzione; al contrario, *il mana* riguarda una loro iniziale identificazione, una quasi-indistinzione, basata sul fatto «che un piano più profondo del pensiero identifica fumo e nuvola, che l'uno è la stessa cosa dell'altra»⁴⁴, e solo questa iniziale indistinzione giustifica la possibilità dell'associazione, del rimando. In questo senso, la nozione di *mana* non appartiene all'ordine delle cose reali, non essendosi ancora verificata una netta separazione conoscitiva tra soggetto e oggetto, ma all'ordine del *pensiero*, della *relazione* del soggetto con l'altro da sé e con sé.

Proseguendo nella sua analisi Lévi-Strauss distingue, all'interno del linguaggio, il momento della *significazione* – basato sull'*eccedenza* del significante rispetto al significato – da quello della *conoscenza*, basata in qualche modo sulla loro, forse momentanea, coincidenza e compenetrazione: «È impossibile che le cose abbiano cominciato a significare progressivamente. In seguito a una trasformazione, il cui studio non dipende dalle scienze sociali, ma dalla biologia e dalla psicologia, si è verificato un passaggio da uno stadio, in cui niente aveva un senso, a un altro, in cui ogni cosa ne possedeva uno»⁴⁵. Se l'avvento della significazione è qualcosa di repentino, lo sviluppo della conoscenza è, al contrario, qualcosa di lento e progressivo: nel momento in cui l'Universo è diventato di colpo *significativo*, non è stato per questo meglio *conosciuto*. È «accaduto come se l'umanità avesse acquistato di colpo un immenso dominio e il suo schema dettagliato, insieme con la nozione del loro rapporto reciproco, ma avesse impiegato dei millenni per apprendere quali simboli determinati dello schema rappresentavano i diversi aspetti di quel dominio»⁴⁶. Non solo, dunque, come ci dice Lévi-Strauss, l'Universo ha avuto un significato prima ancora che si sapesse "cosa esso significasse" ma, nello stesso tempo e proprio per questo, esso ha significato «la totalità di ciò che l'umanità può attendersi di conoscere»⁴⁷.

In questa prospettiva, seguendo ancora l'analisi di Lévi-Strauss, l'uomo, fin dalla sua origine, dispone di una «integralità di significante» che eccede continuamente la sua attribuzione o aderenza a un significato determinato - «lo pone in grande imbarazzo quando deve assegnarlo a un

⁴³ Claude Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia* cit., p. XLIX.

⁴⁴ Ivi, p. L.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. LI.

⁴⁷ *Ibidem*.

significato»⁴⁸ - e che anche nel momento dell'attribuzione o dell'adeguazione fra i due, non viene per questo meglio conosciuto. Nello stesso tempo, questa “*inadeguazione*” e non-identità tra il significante e il significato si inquadra come la condizione necessaria affinché tra la disponibilità in eccesso del significante e l'adeguazione ad esso del significato individuato si instauri un rapporto di complementarità possibile, condizione anch'essa necessaria per la nascita del pensiero simbolico: «Nel suo sforzo di comprendere il mondo, l'uomo dispone, dunque, costantemente, di un'eccedenza di significazione [...] Questa distribuzione di una ragione supplementare è assolutamente necessaria affinché, in complesso, il significante disponibile e il significato individuato restino nel rapporto di complementarità, che è la condizione stessa per l'esercizio del pensiero simbolico»⁴⁹. Le nozioni di tipo *mana* presentano esattamente questo *significante fluttuante*, eccedente e inadeguato, che da una parte indica ciò cui sottostà ogni pensiero compiuto e che, dall'altra, come lascia intravedere l'analisi svolta da Horkheimer e Adorno, è la garanzia di ogni arte, poesia o invenzione estetica, le quali richiedono costantemente di essere, progressivamente, comprese e ricomprese senza potersi esaurire all'interno di alcuna determinazione puntuale.

All'interno dell'analisi del rapporto fra mito e ragione, a partire dalla centralità del linguaggio che Horkheimer e Adorno gli attribuiscono, il *mana* costituisce, a nostro avviso, una vera *funzione semantica* che rende possibile lo sviluppo e l'esercizio stesso del pensiero simbolico proprio a partire dalla contraddizione non risolvibile che lo costituisce: la *non coincidenza* di significante e significato o, in altre parole, di significazione e conoscenza, sentire e sapere. Se è vero che il *mana* rende conto dell'esistenza di antinomie insolubili nel pensiero primitivo quali quelle di «forza e azione, qualità e stato; sostantivo, aggettivo, verbo; astratto e concreto; onnipresente e localizzato», questo è perché esso si offre come «semplice forma o, più esattamente, simbolo allo stato puro, suscettibile, perciò, di caricarsi di qualsivoglia contenuto simbolico»⁵⁰. All'interno di un fenomeno localizzato esso rende possibile l'esperienza di una totalità dell'esperienza suscettibile di essere, progressivamente, organizzata in conoscenza, senza per questo redimere o annullare tale separazione, o antinomia.

In breve, ciò che è in gioco nella dimensione del *mana* e all'interno del pensiero magico in genere è quello che Emilio Garroni ha definito un fondante *paradosso-senso*, che la cultura mitico-magica esibisce esemplarmente – “mostra a vista” - e che, come tale, si conserva, per Adorno, nell'opera d'arte. Ciò che emerge è l'impossibilità, per il soggetto, di sentirsi “a casa propria” nel mondo, *proprio* perché è sempre già in esso: «l'uomo non sta ‘a casa propria’ nel momento stesso in cui ci sta, e lì incontra qualcosa che non può non nascere nelle determinatezze dell'esperienza

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Ivi, P. LII

⁵⁰ *Ibidem.*

[...] e tuttavia le supera internamente [...]»⁵¹. Il pensiero mitico-magico comprende innanzitutto questo: «che ci si appartiene, come individuo e come gruppo *determinati*, in quanto si appartiene anche a qualcosa di *indeterminato* che ci *eccede*; e che si è qualcosa, in quanto si è *contemporaneamente* qualcosa d'*altro*, al cui interno siamo essenzialmente, senza *possederlo come una cosa*»⁵². L'eccedenza del significante interna alla dimensione del *mana*, l'esperienza della totalità in esso sottesa, è precisamente l'esperienza di questo paradosso e di questa eccedenza, ed è quanto l'esperienza dell'arte, e tutta la riflessione di Adorno, ancora conserva e propone.

1.4 In questo continuo passare, nel momento del *mana*, dall'identità alla distinzione senza che le due dimensioni possano definitivamente risolversi, questo mantenere, nello stesso istante, tanto il momento dell'identità quanto quello della differenza, in questo passaggio dalla tautologia al linguaggio referenziale, il *mana* è ciò che caratterizza – come avremo modo di vedere nella *Teoria estetica* - la stessa concezione dell'opera d'arte di Adorno: «È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica [*Es liegt im Sinn des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein*], essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare [*Erscheinung des Ganzen im Besonderen*]»⁵³. Il *mana* esprime un'eccedenza del significante, vale a dire un'immanenza e, insieme, una trascendenza in un dato particolare: l'eccesso di significazione si offre nell'oggetto solo nel nome di una scissione, ovvero nel suo non poter esaurirsi, e quindi possedersi, nell'oggetto stesso o nel segno che lo esprime.

Questa continua dialettica tra un darsi e un sottrarsi – a ben vedere qui qualcosa si offre solo al prezzo della sua sottrazione, di una sua non esaustiva conoscibilità – è assimilabile alla dialettica dell'opera d'arte: «Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua «aura». Come espressione della totalità, l'arte pretende alla dignità d'assoluto [*Als Ausdruck der Totalität beansprucht Kunst die Würde des Absoluten*]»⁵⁴. Lo sdoppiamento tra il determinato e l'indeterminato, il “qualche cosa” che mostra un *altro da sé* senza che esso sia completamente depositato nell'oggetto da conoscere, è precisamente ciò che caratterizza, per Adorno, l'opera d'arte. La cosa materiale appare come un che di spirituale, ovvero un continuo rimando all'indeterminato che deve essere pensato⁵⁵, una *res* fra le *res* capace di oltrepassarsi come semplice

⁵¹ E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 273.

⁵² *Ibidem* (corsivi miei).

⁵³ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 27.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ In questo senso, ciò che, come vedremo meglio in seguito, l'opera d'arte esibisce non è altro che l'esemplificazione singolare del nostro modo di “essere-nel-mondo”. È quanto Emilio Garroni ha espresso attraverso la nozione del “guardare-atravverso”: «Il “guardare-atravverso” unifica paradossalmente il nostro

presenza. Qui l'opera incontra, quasi in modo primordiale, la propria condizione di "auraticità", una dimensione indeterminata di senso che, dandosi nella particolarità dell'occasione contingente – un evento, un momento o un'opera – non si consuma ancora nell'individuazione, rimandando e riflettendo una non risolta *disponibilità*.

L'opera è l'esibizione esemplare di questa negatività, ciò che nella *Teoria estetica* coinciderà con il suo "carattere d'enigma", nel senso che ciò che essa porta alla presenza è, di volta in volta, non la coincidenza di significante e significato – forma e contenuto –, la decifrazione dell'uno da parte dell'altro, ma il loro differimento e la loro tensione: più precisamente l'opera è il momento esemplare in cui «il manifestarsi è nello stesso tempo un nascondersi»⁵⁶, il suo essere presente testimonia sempre di un venir-meno. Questa coappartenenza originaria di presenza e assenza, di identità e non identità, che Adorno lascia in eredità al linguaggio dell'opera, è il luogo di un differimento e di una negatività pervasiva che rifiuta ogni assimilazione unilateralmente conoscitiva, pur dandosi all'interno del conoscere stesso.

È quanto, a mio avviso, già troviamo nelle parole della *Dialettica dell'illuminismo*: «La risposta di Edipo all'*enigma* della Sfinge – l'«uomo» – ritorna indiscriminatamente, come soluzione stereotipa dell'illuminismo, che si tratti di un pezzo di significato oggettivo, delle linee di un ordinamento, della paura delle forze maligne o della speranza del riscatto. L'Illuminismo riconosce

coinvolgimento nel mondo delle cose, quindi la determinatezza, ovvero la nostra "vicinanza" alle cose, e la nostra "lontananza", cioè il nostro volgere lo sguardo a quell'indeterminatezza che non è mai raggiungibile completamente». G. Di Giacomo, *L'immagine tra determinatezza e indeterminatezza. L'interpretazione di E. Garroni*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Rappresentare le immagini*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009, pp. 387-389. Attraverso la nostra percezione «trascorriamo da un oggetto all'altro, nella loro relativa determinatezza, senza soffermarci su nessun oggetto in particolare, con la mente rivolta alla totalità indeterminata e indeterminabile, e tuttavia mettendo fuggevolmente a fuoco via via proprio oggetti determinati. In breve: non si percepisce *per se stesso*, positivamente, l'indeterminato, ma lo si avverte nella percezione come il negativo della determinatezza, e in questo senso lo si può solo *pensare*. [...] La percezione, in quanto anche non sensibile, non quindi i nostri sensi, può pure incentrarsi negativamente soprattutto sull'indeterminato [...] Il che, è stato detto, accadrebbe esemplarmente nell'esperienza artistica totalizzante e addirittura tendente al soprasensibile o insomma al 'non-sensibile', all'idea indeterminata di totalità. Ma anche l'esperienza artistica è tuttavia sempre occasionata di fatto da rappresentazioni particolari, sensibili e provviste di significato». E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 34-35.

⁵⁶ «Le opere d'arte non possono essere capite dall'estetica in quanto oggetti ermeneutici; da capire sarebbe, allo stato attuale, la loro incapibilità. [...] Il carattere d'enigma delle opere d'arte resta intrecciato con la storia. [...] Condizione del carattere d'enigma delle opere è meno la loro irrazionalità che la loro *razionalità*; quanto più pianificatamente vengono dominate, tanto più esso assume rilievo. Grazie alla forma le opere diventano simili al *linguaggio*, sembrano annunciare in ognuno dei propri momenti una sola e precisa cosa, e questa *sugge*. Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma; ciò ha irritato fin dai tempi antichi la teoria dell'arte. Il fatto che le opere d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo *nascondano* indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del *linguaggio*» (corsivi miei). Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., pp. 159-162. Si veda inoltre quanto detto da L. Knatz, *L'estetica di Adorno tra manifestazione e apparenza*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma, 2008, pp. 339-370.

a priori, come essere ed accadere, solo ciò che si lascia ridurre ad unità [...]»⁵⁷. Ciò a cui in queste righe si allude, o una delle sue possibili interpretazioni, è la progressiva riduzione ad unità o spiegazione – il mito della pura fattualità, come la chiama lo stesso Adorno - del rapporto fra significante e significato, fra forma e significato, in cui la negatività e la frattura della significazione si riducono e si risolvono senza residui nella parola che li “dice” e li svela, allo stesso modo di come la parola coincide interamente con quanto manifesta. Ciò che ne rimane sembrerebbe essere solo la conferma del paradigma conoscitivo di una pura e impregiudicata identità, dove il soggetto pone l’oggetto come sua conseguenza, o di un paradigma simbolico dove il discorso in termini *propri* di Edipo, la sua risposta chiarificatrice, è sempre un dire che decifra.

Ma se il paradigma edipico qui presentato è quello in grado di risolvere l’“opacità” dell’enigma nella risposta antropomorfa – dunque riducendo il suo dire perturbante alla trasparenza del rapporto logocentrico tra soggetto e oggetto -, ciò che la figura della Sfinge ancora propone, e di cui il momento estetico deve riscoprirsi deposito, è l’enigmaticità di un dire e fare senso puramente negativi in quanto basati sul differimento della non-identità, vale a dire sul paradosso linguistico di una parola “apotropaica” che respinge il non-senso solo incorporandolo al proprio interno, che si avvicina al proprio oggetto solo nel momento e nella misura in cui ne preserva la distanza⁵⁸. Infine, è in questo senso che dobbiamo leggere l’affermazione di Adorno secondo la quale, in quanto linguaggio, le opere d’arte sono essenzialmente “scrittura”, «scrittura che balena e scompare, che tuttavia non si può leggere nel suo significato»⁵⁹. Linguaggio che, nel suo venir-meno, determina un ordine “possibile” nel momento in cui il concetto si approssima a quanto cade fuori di esso, al non-identico, recuperando «la funzione pre-denotativa del linguaggio»⁶⁰: «la dialettica rivela piuttosto ogni immagine come scrittura, e insegna a leggere nei suoi caratteri l’ammissione della sua falsità, che la priva del suo potere e lo appropria alla verità. Così il linguaggio diventa più di un semplice sistema di segni [*Damit wird die Sprache mehr als ein*

⁵⁷ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo* cit., p. 14.

⁵⁸ L’occultamento della “frattura originale della presenza” nella metafisica occidentale trova la propria figura essenziale nel mito di Edipo, nella sua risposta all’enigma della Sfinge. Egli inaugura una spaccatura del linguaggio che vedrà opporsi «da una parte il discorso simbolico e per termini impropri della Sfinge, la cui essenza è un cifrare e un nascondere, e, dall’altra, quello chiaro e per termini propri di Edipo, che è un esprimere o un decifrare. Edipo appare quindi nella nostra cultura come l’«eroe civilizzatore» che, con la sua risposta, fornisce il modello duraturo dell’interpretazione del simbolico. [...] Ogni interpretazione del significare come rapporto di manifestazione o di espressione fra un significante e un significato [...] si pone necessariamente sotto il segno di Edipo, mentre si pone invece sotto il segno della Sfinge ogni teoria del simbolo che, rifiutando questo modello, porti innanzitutto la sua attenzione sulla barriera fra significante e significato che costituisce il problema originale di ogni significazione». G. Agamben, *Stanze* cit., pp. 164-165.

⁵⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 109.

⁶⁰ G. Matteucci, *L’artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 132.

bloßes Zeichensystem]»⁶¹.

1.5 Figura storica⁶² e, insieme, momento di passaggio e indistinzione tra mito e illuminismo, linguaggio e antropogenesi, tra dimensione del Sé e dimensione preindividuale, è la figura di Odisseo in cui il linguaggio comincia a diventare designazione. Secondo quanto sostiene lo stesso Adorno, l'adeguarsi della ragione al proprio opposto, vale a dire a ciò che essa *non è*, è qualcosa che si realizza e si costituisce solo nell'«astuzia del nome»⁶³. Qui il rapporto tra mito e illuminismo si dà, esemplarmente e ancora una volta, come rapporto tra distinto e indistinto, identità e non-identità, tra l'amorfo e la forma come soggetto⁶⁴. All'interno del medesimo nome Odisseo, Udeis che significa "Nessuno", già si esprime il rapporto scisso di non-identità che caratterizza il linguaggio: «all'interno di una medesima parola definita il nome – Odisseo – e il significato – nessuno – divergono fra loro [*in dem einen festgehaltenen Wort treten Namen - Odysseus - und Intention - Niemand – auseinander*]»⁶⁵. Nell'episodio che narra dell'incontro con Polifemo, ciò che in realtà accade è che il soggetto-Odisseo rinnega la propria identità, che ne fa un soggetto nel possesso del nome, e si conserva in vita assimilandosi all'amorfo: «Egli dice di chiamarsi Nessuno perché Polifemo non è un Sé, e la confusione di nome e cosa impedisce al barbaro ingannato di sfuggire alla trappola che gli viene tesa: il suo grido di vendetta rimane magicamente legato al nome di quello di cui vuole vendicarsi, e proprio questo nome condanna il grido all'impotenza. Poiché, inserendo in esso un significato, Odisseo lo ha sottratto all'ambito mitico. Ma la sua affermazione di sé [*Seine Selbstbehauptung*] è, come in tutta l'epopea, come in ogni civiltà, negazione di sé [*Selbstverleugnung*]. Così il soggetto ricade nello stesso circolo vizioso della necessità naturale a cui cerca di sfuggire assimilandosi»⁶⁶. Nella divergenza di significante e significato soggettivazione e de-soggettivazione coincidono in ogni punto. Per poter salvarsi in quanto soggetto, dunque, Odisseo, di fronte a Polifemo, deve negare il suo stesso essere soggetto riconfluendo in questo modo nella dimensione mitica. La soglia, il momento di passaggio dal mito all'illuminismo,

⁶¹M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 32.

⁶² Vedi su questo punto il recente studio di L. Scafoglio, *La merce e il mito. Su Adorno e la Teoria critica*, Manifestolibri, Roma, 2013, p. 155: «Odisseo, l'individuo, non è l'uomo, ma una figura storica di lunga durata, la cui attualità è posta nel pensiero costantemente alla prova. All'umano spetta piuttosto il difficile statuto, ibrido, compreso tra il finito redento che si sottrae a ogni rappresentazione, «senza immagini», e la figura nella quale esso appare ogni volta nella costellazione storico-sociale, attraverso il *medium* del dominio, come ciò che non vi si risolve [...]».

⁶³ Ivi, p. 74.

⁶⁴ Cfr. su questo G. Di Giacomo, *Il Male oggi: produzioni artistiche e riflessioni estetiche*, in *Il Male e l'Essere. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 17-19 Marzo 2008*, Mimesis, Milano, 2009, pp. 255-261. Cfr. inoltre G. Moutot, *Adorno. Langage et réification*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, pp. 80-86.

⁶⁵ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 74.

⁶⁶Ivi, pp. 74-75.

dall'amorfo al soggetto è, nell'antropogenesi, sempre in corso e, in quanto tale, mai risolto e aperto alla possibilità del regresso.

La possibilità di ricadere nella voce muta dell'indistinto – la stessa indistinzione omogenea che caratterizza il dominio dell'identico nel moderno - indica come l'illuminismo stesso non possa essere considerato al modo di una garanzia, di un possesso certo e definitivo. L'antropogenesi della soggettività umana è, in questo senso, costitutivamente aperta alla possibilità del suo venir-meno e, insieme, alla necessità di dover continuamente avvenire, nascere a sé stessa. Lo stesso Odisseo, temendo di perdere se stesso nell'ambiguità del linguaggio, in fuga dall'ira di Polifemo, ribadisce il proprio nome – ovvero ribadisce se stesso nella propria identità in quanto *io* - «come se la preistoria avesse ancora tanto potere su di lui, scampato ogni volta per un pelo, da fargli temere, dopo essersi chiamato Nessuno, di poter ritornare nuovamente nessuno, se non provvede a restaurare la parola magica di cui l'identità razionale ha appena preso il suo posto»⁶⁷.

Dunque se è vero che è grazie a questa inaudita presenza a sé nel nome e nel discorso, che si produce nel vivente qualcosa come un centro unitario d'imputazione dei vissuti e degli atti, come un punto fermo al di fuori dell'indistinto e dell'amorfo del mondo magico-mitico, allora è altrettanto vero che il soggetto stesso è segnato, al proprio interno, da una negatività irriducibile e inappropriabile. È quanto, secondo Adorno, l'illuminismo dimentica. Se la coscienza è questa ipostatizzazione reiterata che può essere tale solo in quanto formatasi all'interno del discorso, allora essa davvero si regge su quanto di più fragile e precario vi sia: la parola che è tale nella sua separazione dalla realtà. Per questo, il discorso di Odisseo, il discorso che “inganna e soverchia”, non può arrestarsi: «Il suo flusso accompagna come una parodia il flusso della coscienza, il pensiero stesso, la cui imperturbabile autonomia assume un tratto di follia quando entra – attraverso il *discorso* – nella realtà [*wenn sie durch Rede in Realität eintritt*] come se il pensiero e la realtà fossero omogenei, mentre il potere del primo sulla seconda è garantito solo dalla distanza [*durch Distanz*]. Questa distanza è anche sofferenza»⁶⁸. La distanza che coincide con la sofferenza è la stessa che non permette al soggetto di coincidere con se stesso, in quanto già da sempre irreparabilmente scisso dal suo sguardo “naturale”, costretto in qualche modo a ritualizzarsi costantemente per potersi possedere e a perdersi immediatamente in questo possesso poiché, sostiene Adorno, «la parola si sa più debole della natura che ha ingannato»⁶⁹.

La costituzione del Sé, protratta nella modernità fino al suo irrigidirsi nella propria identità

⁶⁷ Ivi, p. 75.

⁶⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

⁶⁹ *Ibidem*.

mitica⁷⁰, è, nella sua formazione originaria punto di convergenza e, nello stesso tempo, scarto duraturo fra natura e storia, linguaggio e realtà, dimensione intellegibile e dimensione sensibile. Il linguaggio, dunque, assume la funzione di soglia, momento di passaggio – come momento di massima separazione e indistinzione insieme – in cui si mostra in atto e, per così dire, in azione una delle categorie fondamentali del pensiero adorniano, l'idea di *storia naturale* (*Naturgeschichte*), nozione ossimorica che postula un costante cortocircuito tra aspetti fra loro contrastanti dove i termini che la compongono restano in perpetua tensione fra loro, fino a connettersi nel punto massimo d'eterogeneità: concepire, dunque, «l'essere storico nella sua massima determinatezza storica, cioè laddove esso risulta come massimamente storico, come essere naturale; e, viceversa concepire la natura come essere storico laddove essa si ostina a persistere nel modo apparentemente più profondo come natura»⁷¹. Insomma, un rapporto di intimità, ovvero di prossimità tra termini che può essere tale solo in quanto non si risolve mai in un rapporto di identità⁷², mantenendosi vivo solo nella perpetua articolazione della loro separazione⁷³.

La visione di una natura umana intesa come *storia naturale*, dunque, implica il suo non poter non essere, nello stesso tempo, essere vivente e soggettività costruita, *vita* e *forma*, senza che mai una posizione possa essere decisa dall'altra. Il fatto che il dispiegamento unilaterale del “concetto”, del principio di identità, trovi costantemente come proprio esito il suo rovesciamento implica, in tutta la sua radicalità, lo statuto *potenziale* della dimensione umana continuamente

⁷⁰ Cfr. R. Ruschi, *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero di Theodor. W. Adorno*, Edizioni Unicopli, Milano, 1990, pp. 48-52. «Ma così autoconservazione diviene esattamente l'opposto di ciò che il suo concetto doveva implicare: essa designa ora la perdita del Sé da parte dell'individuo, il riconoscimento dell'autonomia soggettiva come astratta funzionalità, “semplice accessorio dell'apparato economico onnicomprensivo”, che come ogni altro utensile può essere sostituito in ogni momento».

⁷¹ «Non si tratta più di concepire la storia in modo astratto attraverso la categoria della storicità, come se fosse un fatto naturale *toto coelo*; si tratta, piuttosto, di modificare la struttura degli eventi internamente storici in una struttura degli eventi naturali. Non bisogna trovare un essere puro al di sotto o al di là dell'essere storico: bisogna trovare l'essere storico stesso come ontologico, cioè comprenderlo come un essere naturale. La trasformazione della storia concreta in natura dialettica è il compito dell'orientamento ontologico della filosofia della storia: l'idea della storia naturale». Th.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften, Philosophische Frühschriften*, Bd. 1, hrsg. V. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, trad. it., *L'idea di storia naturale*, in *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico* cit. p. 69.

⁷² «L'identità diventa l'istanza di una dottrina dell'adattamento nella quale l'oggetto, in base a cui il soggetto deve regolarsi, lo ripaga di quel che il soggetto gli ha inferto. Esso deve intendere ragione contro la propria ragione. Perciò la critica dell'ideologia non è periferica e interna alla scienza, limitata allo spirito oggettivo e ai prodotti di quello soggettivo, bensì filosoficamente centrale: è critica della stessa coscienza costitutiva». Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, trad. It., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 2004, p. 135.

⁷³ Cfr. su questo P. Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003 pp. 144-145. Cfr. inoltre S. Marino e G. Matteucci, *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci e S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, «Discipline Filosofiche», XXVI 2, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 13-20.

aperta all'irruzione del "possibile", al suo stazionare nella potenzialità della contingenza. Se la soggettività umana, in qualche modo, ha sempre a che fare, nel suo "fare" e nel suo "dire" concreti, con la propria preistoria e il proprio passato questo è perché, per Adorno, il soggetto ha sempre come proprio tema *la possibilità di sé stesso*.

EXCURSUS: *La costruzione del Sé tra Adorno e Ernesto De Martino*

La logica che presiede al processo attraverso il quale si forma la stabilità dell'autocoscienza – fondata sulla raggiunta distinzione tra Io e mondo e «libera dalla tentazione di adeguarsi passivamente e mimeticamente alla natura»⁷⁴ – è ciò che la filosofia di Adorno condivide con la riflessione di Ernesto de Martino. Per De Martino, nel mondo magico, «l'individuazione non è un fatto, ma un compito storico, e l'esserci è una realtà condensa»⁷⁵. La debole soggettività è «sempre esposta al rischio di perdersi, di smarrire la propria trascendenza per ridursi a mera imitazione del mondo-ambiente circostante»⁷⁶. Il "riscatto dell'esserci"⁷⁷ – come assunzione e formazione della soggettività a un tempo – arriva nel momento in cui lo sciamano diviene il «padrone assoluto della propria labilità» padroneggiando in questo modo il «caos psichico insorgente»⁷⁸ dallo strapotere informe della natura e dell'ambiente in cui è immerso. L'iniziale e angosciata «coinonia affettiva del soggetto e dell'oggetto»⁷⁹ viene superata e trasformata tramite l'atto "mimetico" che da imitazione passiva diviene «tecnica»⁸⁰ di padroneggiamento del contesto naturale. La soggettività, non solo non esiste in quanto "presenza data" ma è qui colta nell'atto del "riscatto", nel processo «faticoso e in un certo senso anche reversibile della lotta per la conquista di sé»⁸¹. Allo stesso modo, Adorno e Horkheimer mettono in luce come la magia e la stessa "mimesis" siano una tecnica di dominio e organizzazione dell'esperienza nella stessa misura in cui costituiscono i dispositivi attraverso i quali il soggetto dà vita all'interminabile costruzione di sé. In questo senso, dunque, l'unità del soggetto, lungi dall'essere pensata come qualcosa di acquisito, è la soglia dove l'intreccio tra il soggetto e il mondo-ambiente «non si è ancora spezzato, e dove dunque il Sé non

⁷⁴ La convergenza della riflessione dei due autori sulla questione riguardante il processo di individuazione e costruzione del Sé è stata, recentemente, messa in evidenza da Stefano Petrucciani. Cfr. Id., *De Martino, Adorno, e le avventure del Sé*, in «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», Anno XXXI, n.2, Maggio-Agosto 2013, pp. 125-137.

⁷⁵ E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1948, p. 75.

⁷⁶ S. Petrucciani, *De Martino, Adorno, e le avventure del Sé* cit., p. 129.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* cit., p. 90.

⁷⁹ *Ivi*, p. 111.

⁸⁰ S. Petrucciani, *De Martino, Adorno, e le avventure del Sé* cit., p. 129.

⁸¹ *Ibidem*.

ha ancora pienamente superato il rischio di perdersi nell'identificazione con altro»⁸². È per questo che «il possibile riprodursi della realtà magica anche per l'uomo occidentale colto indica come la presenza decisa e garantita è un bene storico e in quanto tale, in determinate condizioni, revocabile»⁸³.

Nella prospettiva assunta e proposta da De Martino, sono le stesse condizioni di possibilità della soggettività e dell'esperienza ad essere soggette a perdita e regressione. È quanto scrive il filosofo italiano, chiamando in causa lo stesso Kant, a proposito del “supremo rischio” per la persona di perdere e smarrire il “supremo principio” che la costituisce e fonda come tale, il principio dell'unità trascendentale dell'autocoscienza e, conseguentemente, la sua “autonomia” rispetto all'indeterminatezza del mondo, dipendente dalla presunta integrità della sua presenza e costituzione. Vale la pena riportare il passo nella sua interezza:

Ma anche il *supremo principio* dell'unità trascendentale dell'autocoscienza comporta un *supremo* rischio per la persona, e cioè, appunto, il rischio per essa di perdere il supremo principio che la costituisce e la fonda. Questo rischio insorge allorquando la persona, in luogo di serbare la propria autonomia rispetto ai contenuti, abdica al suo compito, lasciando che i contenuti si facciano valere fuori della sintesi, come *elementi* non padroneggiati, come *dati* in senso assoluto. Ma quando tale minaccia si profila è la stessa persona che rischia di dissolversi, scomparendo come presenza, *appunto perché non compatibile con elementi e con dati*. Kant assumeva come *dato* storico e uniforme l'unità analitica dell'appercezione, cioè il pensiero dell'io che non varia con i suoi contenuti, ma che li comprende come suoi, e di questo dato pose la condizione trascendentale nell'unità sintetica dell'appercezione. Ma come non esistono (se non per astrazione) elementi e dati della coscienza, così non esiste affatto una presenza, un empirico esserci, che sia un dato, una immediatezza originaria al riparo da qualsiasi rischio, e incapace nella sua propria sfera di qualsiasi dramma e di qualsiasi sviluppo: cioè, di una *storia*⁸⁴

L'autocoscienza, ci dicono queste righe, non è un possesso acquisito e stabile al riparo da regressi e mancati, quanto piuttosto un risultato da perseguire, da rinnovare e a cui giungere nella processuale reversibilità che segna il modo di essere del soggetto anche sempre *storico*. Non la soggettività individuata, ma la natura contingente di un'individuazione che possa dirsi compiuta, l'incertezza della presenza, il doverla ogni volta acquisire e ricostituire, insomma la «crisi/ripetizione dell'antropogenesi»⁸⁵ diviene il tratto invariante dell'animale umano. Vige,

⁸² *Ibidem*.

⁸³ E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* cit., p. 129.

⁸⁴ *Ivi*, p. 159.

⁸⁵ P. Virno, *Promemoria su Ernesto de Martino*, in «Studi Culturali», III (2006), n. 1, p. 151. Il problema della crisi e reversibilità dell'antropogenesi, centrale in tutta la riflessione di de Martino, sarà il nucleo intorno al quale si muoverà l'ultimo grande testo incompiuto del filosofo italiano, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Einaudi, 1977).

dunque, una decisiva convergenza e indiscernibilità tra la processualità dell'individuazione e i tratti permanenti e invarianti che rendono l'animale-uomo tale; tema della soggettività diviene irreparabilmente la *processualità* instabile della sua stessa costituzione, il dover-avere a che fare con la possibilità di “esserci” e di “non-esserci” tipica del processo antropogenetico. Il problema del magismo non è quello di conoscere o modificare un mondo *dato*, «ma piuttosto di garantire un mondo a cui un *esserci si rende presente*»⁸⁶. Ciò che la magia e l'atto mimetico palesano è il fatto che in essi «il mondo non è ancora deciso, e la presenza è ancora impegnata in quest'opera di decisione di sé e del mondo»⁸⁷. In termini adorniani, il problema del soggetto che ha sempre come tema e compito la possibilità di se stesso diviene quello del dover dare “forma” alla vita stessa: «Il collasso di una forma di vita storicamente determinata ripropone per un momento il problema di dare forma alla vita in genere»⁸⁸. In questo senso, la crisi della soggettività e, di qui, la continua *ripetizione* della sua costituzione assumono le sembianze cronologiche di un continuo “ritorno delle origini”, ritorno, si badi, non di un modello archetipico stabile e immutato, ma, attraverso esso, del ricorsivo *inizio* dell'individuazione stessa: così, la labilità della *presenza* e il dramma delle origini divengono «virtualmente coestensive all'intera esperienza dell'animale umano»⁸⁹.

In ultimo, ciò che, attraverso queste rapide convergenze tra Adorno e de Martino, rende la natura umana tale è il trovarsi sempre coinvolta nella *ripetizione della propria costituzione*, nella ripetizione dell'antropogenesi, vale a dire del processo attraverso cui un individuo si dà *forma*. Non solo la natura umana consiste del suo essere sempre alle prese con la questione della propria origine, ma l'atto inaugurale a partire da cui si è data costituzione dell'uomo, lungi dall'essere archiviato in un passato remoto e “originario”, si rivela coestensivo alla trama stessa del presente, e in essa irrisolto. Come mostra anche la *Dialettica dell'illuminismo*, la preistoria (l'arcaico) «è incuneata in ogni singolo momento storico»⁹⁰. Così, nel modo di essere dell'animale umano «l'Ultimo Giorno è sempre all'ordine del giorno [...] contingenti non sono soltanto le esperienze ben definite ma, in certa misura, le stesse condizioni di possibilità dell'esperienza»⁹¹.

1.6 Infine, la dimensione di soglia sembra poter indicare esattamente il luogo, continuamente decentrato, dove si colloca la *Dialettica dell'illuminismo*. La polarità implica l'impossibilità del superamento, una dimensione non può fare a meno dell'altra. Prossima alle

⁸⁶ E. de Martino, *Il mondo magico* cit., p. 118 (corsivi miei).

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ P. Virno, *Promemoria su Ernesto de Martino* cit., p. 151.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 150.

⁹¹ *Ibidem*.

intenzioni di Walter Benjamin⁹² una dialettica dell'illuminismo non può non riconoscere come uno dei propri e più profondi intenti quella che può essere definita come un'opera "bonificatrice della ragione": «Bonificare campi sui quali finora è cresciuta solo la follia. Avanzare con l'ascia affilata della ragione e non guardare né a destra né a sinistra, per non finire preda dell'orrido che alletta dal profondo della selva. Tutto il terreno deve essere una buona volta frammischiato dalla ragione, liberato dalla sterpaglia del delirio e del mito»⁹³. Il risveglio della ragione come autoriflessione, che coincide con la dialettica, è, infine, la cifra e il modo di quell'esperienza critica, drastica, che confuta la linearità del divenire e, in questo modo, svela ogni apparente sviluppo come un eminente rovesciamento dialettico. La struttura benjaminiana del risveglio, dove «le cose assumono la loro vera espressione»⁹⁴, fa tutt'uno con il movimento di questo capovolgimento. Questo vuol dire, e il movimento della dialettica lo mostra appieno, che il risveglio critico della comprensione e della riflessione è qualcosa di realizzabile solo se il congedo dal modo mitico della fantasmagoria del moderno non si conclude con un semplice abbandono di quanto è stato, ma converge con la sua riscrittura, il suo ripensamento, nel momento stesso del suo sollevarsi alla coscienza.

In questa zona intermedia che vive nel cortocircuito tra il passato e il presente la presa d'atto della riflessione fa tutt'uno con la dimensione esemplare della "memoria", dove ci si rammenta di ciò che è più prossimo e attiguo, come testimonia il famoso passaggio di Odisseo davanti alle Sirene⁹⁵. Il nesso fra la critica del progresso come storia del dominio e una teoria del risveglio come memoria si definisce come uno "schematismo dialettico" in nome del quale il ricordo e la critica si costituiscono come soglia, zona di passaggio, momento di vera conversione dal mito alla ragione; nelle parole di Benjamin, coincidenti con le intenzioni di Adorno, il riscatto della modernità come fantasmagoria mitica lungi dal potersi dare come iato con il mondo del passato è qualcosa che

⁹² Cfr. G. Carchia, *Il "Passagenwerk" di Walter Benjamin*, in «Aut Aut», n. 197-198, Settembre-dicembre, 1983.

⁹³ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, trad. it., *I «passages» di Parigi*, V. I, Einaudi, Torino, 2007, p. 517.

⁹⁴ «Il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza onirica e l'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'«adesso della conoscibilità» in cui le cose assumono la loro vera – surrealistica – espressione. Similmente in Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura – dialettico in grado supremo – della vita rappresentato dal risveglio. Proust comincia con un'esposizione dello spazio di chi si sveglia» in Ivi, p. 519.

⁹⁵ «Lo schema tripartito deve liberare l'attimo presente dalla potenza del passato, ricacciando quest'ultimo dietro il confine assoluto dell'irrecuperabile, e mettendolo, come sapere utilizzabile, a disposizione dell'*ora*. L'impulso di salvare il passato come vivente, anziché utilizzarlo come materia del progresso, si placava solo nell'arte, a cui appartiene anche la storia come rappresentazione della vita passata [...] Rievocando un ordine recentissimo, esse [le Sirene] minacciano, con l'irresistibile promessa di piacere con cui si annuncia e viene ascoltato il loro canto, l'ordine patriarcale che restituisce a ciascuno la sua vita solo contro il corrispettivo della sua intera durata temporale». M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., pp. 39-40. Cfr. C. Gentili, *L'assurdo canto delle Sirene*, in *Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121-122, 1998, pp. 126-131.

avviene solo nel suo passaggio alla regione della “conoscibilità”, nel quale, per un attimo, disponendosi in una nuova costellazione, le cose assumono il loro vero aspetto. La critica coincide con questo punto di transizione e fluttuazione in cui è possibile ritrovare, scavando nel rimosso del passato, il materiale della conoscenza e la sua dialetticità consiste propriamente in ciò: critica del mito e suo salvataggio sono qualcosa di assolutamente simultanei, si salvano nello stesso momento in cui, incontrandosi, cadono insieme. Senza illuminismo non si darebbe l’esperienza della riproposizione del mito, di una risorgenza dell’arcaico, allo stesso modo di come senza il mito non sarebbe possibile la novità del risveglio illuminista.

La soglia negativa della memoria⁹⁶, come ricordo di quanto *non si è dato* in ciò che è accaduto, consente l’esercizio della dialettica come momento in cui l’illuminismo si “ricorda di se stesso” quale perpetua operazione di critica immanente. La critica del mito e del passato, è evidente, non è mossa in direzione di un indefinibile futuro, ma come salvataggio conoscitivo dall’apparente incontrovertibilità della storia percepita come destino. È questa esperienza della non-verità della promessa del progresso avanzata dalla modernità la densa matrice che ne richiede il salvataggio nell’operazione critica che vuole pensarla; in questo senso, «come il risveglio è la soglia che, aprendo la differenza fra sogno e veglia, salva il sogno dall’oblio della sua stessa inconsapevolezza, allo stesso modo l’immagine della redenzione può riscattare il presente solo risvegliando l’ancora inconsapevole sapere del passato»⁹⁷.

La direzione verso cui indica la filosofia di Adorno coincide, dunque, con questa non-identità, con questa *sproporzione* che si apre tra una dimensione puramente normativa che si realizza nell’autonomia e nell’universale produttività della ragione e l’essenziale *singularità* contingente etica incarnata esemplarmente, come vedremo, dal luogo estetico dell’opera d’arte. Se nella signoria pervasiva del dominio le intenzioni del singolo si conformano all’autonomia di una ragione che conosce solo se stessa come proprio presupposto, una singularità possibile, etica ed estetica insieme, cade e si offre nella non-coincidenza, nell’eteronomia, che lega e separa a un tempo vita e logos, linguaggio e realtà, nello spazio “potenziale” aperto tra gli stati di cose e la loro “messa-in-forma” da parte del soggetto. Questo è uno dei sensi più profondi dell’utopia adorniana. Se qualcosa come un’opera d’arte deve configurarsi come scrittura, vale a dire come costellazione *leggibile* di un esistente *possibile*, essa può essere tale solo in quanto immersa, come dirà Adorno nella *Teoria estetica*, in un «mondo conforme alle descrizioni giudaiche dello stato messianico, il quale in tutto sarebbe uguale allo stato consueto e per un’inezia soltanto diverso»⁹⁸. È questa *inezia*,

⁹⁶ Cfr. G. Di Giacomo, *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz*, in M. Failla (a cura di) *La Dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifesto Libri, Roma, 2008, pp. 195-206.

⁹⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi* cit., p. 517.

⁹⁸ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 208.

che indica da una parte l'esigenza di ogni realtà di essere nuovamente "possibile", e dall'altra l'allontanamento dai significati "naturali" dell'esperienza (nel senso adorno di mutevolmente fissati dallo sviluppo storico) in cui parole e cose sembrano combaciare senza incrinature, ad aprirci all'esperienza della possibilità del "senso in quanto tale" prima di ogni sua determinazione puntuale.

In questo senso, lo spazio vuoto, la differenza non attenuabile, l'incommensurabilità tra la vita e il linguaggio, tra il concetto e l'eterogeneo, indicano, nella prassi e nello spazio residuale dell'opera d'arte, il luogo *durevolmente potenziale* – sempre da costruire - della propria declinazione etica, ovvero di una vita intesa come spazio *abituale* capace di essere dimora a se stessa in quanto deviazione anomica dal dettato mitico della norma e del dominio.

2. Negatività e non-intenzionalità: considerazioni a partire dalla Teoria estetica

2.1 Nel capitolo della *Teoria estetica* dedicato al *Bello naturale* e precisamente nel paragrafo che porta il titolo esemplare di *Indeterminabilità determinata*, l'analisi esige il confronto tra la peculiarità del momento estetico e la sua inscindibile relazione con la percezione, il linguaggio, la natura del concetto. L'estetico, che in queste pagine fa corpo con il bello naturale, è contraddistinto da una carica di *indeterminatezza* la quale, lungi dal potersi confondere con vaghi e desueti reclami di ineffabilità, si mostra come l'esito operativo del lavoro critico affidato al gesto estetico⁹⁹. L'*indeterminato* e il *non-intenzionale* qui esibiti mettono in moto l'esigenza stessa di una loro processuale determinazione la quale non riguarda, prima di tutto, la conquista o la comunicazione di un contenuto stabilito o determinato – non riguarda *innanzitutto* la certificazione di un sapere – ma, al contrario, la modalità stessa della sua *insorgenza* nel momento in cui si verificano la sua *sospensione* e la sua *messa in questione*. L'opera d'arte è esibizione particolare e negativa di un conoscere e un dire *in genere*, dunque *possibile*, occasionato dalla messa in questione e dalla sospensione dei significati e delle prassi acquisite nella società del dominio.

In questo senso, la "fatica del concetto" intesa come tensione all'espressione che mostra la coappartenenza di esperienza e linguaggio, evento e parola, tende tanto a *dire* quanto a *preservare*, all'interno del dire stesso, un momento di *non-dicibilità*, una prossimità e una relazione viva e intima con una zona di *non-conoscenza*. Per Adorno, ciò che l'opera negativamente mostra è proprio ciò che *non-accade* mantenendone aperta la *disponibilità* al pensiero, impedendone il

⁹⁹ Ivi, pp. 97-98.

dissolversi nell'esaurimento della manifestazione¹⁰⁰. Il "luogo estetico" è il luogo di una forma operativa d'uso e di operosità che mantiene viva in sé la *disponibilità* di una potenza, di un possibile in quanto tale. Esempio, in questo senso, l'adiacenza con il linguaggio della musica. Il bello naturale – qui cifra determinata dell'estetico *in genere* – è indeterminabile in quanto affine alla «inoggettualità inerente alla musica»¹⁰¹. Come in musica «ciò che è bello nella natura balena per sparire subito davanti al tentativo di arrestarlo. L'arte non imita la natura né un singolo bello naturale, bensì il bello naturale *in sé*. Ciò chiama alla ribalta, al di là dell'aporia del bello naturale, quella dell'estetica nel suo complesso. Il suo oggetto si determina come *indeterminabile, negativo*»¹⁰² (corsivi miei).

In assoluta sintonia, a mio avviso, con la riflessione kantiana l'*inoggettualità* o l'assenza di concetto di cui qui si sta parlando non indica affatto il darsi di contenuti non concettuali¹⁰³, irrazionali, puramente intuitivi o avulsi da qualsivoglia normatività, quanto la tematizzazione critica di un *incondizionato* ("la natura in sé", la natura nella sua totalità) che rende possibile la costruzione di significati particolari che sono tali *proprio perché* non si aderisce immediatamente ad essi (non potremmo neanche parlarne se fossimo tutt'uno con essi). Il passo peculiare in Adorno, a mio avviso, rispetto all'analisi strettamente conoscitiva di matrice kantiana, consiste nella sua esigenza critico-politica: la tematizzazione critica dell'*incondizionato* assurge a strumento teorico di lotta contro la stabilità e la fissità affermativa e prescrittiva assunta dai significati imperanti nel contesto del controllo e del dominio. Se «pensare e conoscere restano distinti» ma non incomunicanti «in quanto la loro distinzione implica una dimensione in cui si trova il soggetto che la elabora»¹⁰⁴, allora il soggetto deve trovare, scoprire, la *propria* regola per formarsi e conoscere, costituirsi come soggetto del sapere. L'opera, dunque, esibisce uno schema, una "forma" e un "ritmo" che indicano non un oggetto ma la possibilità della sua costituzione; meglio, l'opera esibisce, nell'oggetto determinato un raddoppiamento riflessivo: essa, formandosi, non si rapprende in un significato, ma

¹⁰⁰ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 156.

¹⁰¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 97.

¹⁰² Ivi, p. 98. «Come la fine, anche l'origine della musica va oltre il regno delle intenzioni, ed è imparentata al gesto, strettamente affine al pianto. Il gesto dello sciogliere: la tensione della muscolatura facciale cede, quella tensione che, nel volgere il viso verso l'ambiente in vista dell'azione, lo isola al tempo stesso da questo. Musica e pianto schiudono le labbra, e lasciano libero l'uomo che trattenevano. [...] L'uomo che si lascia defluire in pianto e in una musica che non gli assomiglia più in nulla, lascia contemporaneamente rifluire in sé la corrente di ciò che egli non è e che aveva ristagnato dietro lo sbarramento del mondo degli oggetti concreti. Col suo pianto e il suo canto egli penetra nella realtà alienata». Th.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970-1986, trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1959, pp. 129-130. Cfr. inoltre R. Bodei, *Le ombre della ragione. L'emancipazione come mito?*, in Th. W. Adorno. *Mito, mimesis, critica della cultura* cit., pp. 10-18.

¹⁰³ Cfr. su questo quanto detto da Stefano Velotti in *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 97-100.

¹⁰⁴ Ivi, p. 99.

apre e rende possibili una molteplicità di significati potenziali e, direi ancora di più, l'articolazione inedita, *potenziale*, di una "forma-di-vita" rifinita nel libero *uso*.

Infine l'opera retroagisce sempre sul soggetto che la elabora; la natura processuale, sempre sottolineata da Adorno, adombra proprio questa retroazione autoriflessiva. Il soggetto che "fa" l'opera non è separabile da essa ma, al contrario "si fa" attraverso l'operare medesimo. In questo senso in qualcosa come l'opera d'arte è sempre in gioco la *possibilità stessa del soggetto in quanto tale*. La prestazione denotativa del linguaggio è solo una delle sue modalità d'azione inscritta nel perimetro logico e necessario della determinazione concettuale, tale in quanto esito dell'azione conoscitiva e rappresentativa di un soggetto costituito. Al contrario, la paratassi linguistica di cui l'opera è l'occasione esemplare, si pone, secondo Adorno, come "lo sguardo delle opere d'arte". Essa rende conto dell'insorgenza stessa del soggetto nel suo farsi, nel suo articolarsi in quanto "forma". Il linguaggio qui è «rispetto a quello significante qualcosa di più antico benché inadempito: *come se* le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro essere compagnate, ripetessero *come esso sorge, prorompe*»¹⁰⁵.

Soggetto e oggetto rimandano continuamente l'uno all'altro, hanno costantemente come proprio tema la loro reciproca articolazione e separazione, fino a sospendersi e indeterminarsi. L'opera diventa il luogo di questa prassi, di questa scissione e partecipazione, *modo* di essere che si esibisce nella sua processualità mostrando l'impossibilità di coincidere e concludere. In questo senso le opere d'arte, linguisticamente, «dicono qualcosa che è più dell'essente solo portando a costellazione – vale a dire mostrando – il *modo* in cui esso è»¹⁰⁶. Il *ritmo* operativo che in questo modo si delinea è quello di un dire e di una modulazione costante in cui ogni cosa e ogni significato si *affezionano*, trovandosi e costantemente perdendosi nel ritmo della loro esistenza integralmente *modale*.

EXCURSUS: La forma come "ritmo"

Émile Benveniste ha mostrato come "ritmo" (ῥυθμός) sia un termine tecnico della filosofia presocratica, traducibile come "forma", ma nel suo significato contrapposto a "schema" (σχημα); se quest'ultimo si definisce come una "forma" fissa in quanto si costituisce in rapporto a "εχω" – indica dunque uno "stare-nella-propria-forma" -, al contrario "ritmo" «designa la forma nell'attimo

¹⁰⁵T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 152.

¹⁰⁶Ivi, p. 178.

cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido»¹⁰⁷. L'uso che Adorno fa della categoria della forma rimanda a questa mobilità-senza-stasi: in sintonia con l'analisi di Benveniste, ritmo indica delle «disposizioni o delle configurazioni prive di stabilità o necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento»¹⁰⁸. Potremmo dire che, per Adorno, la forma è ciò che indica una cadenza, una postura modulata e non una stazione rigida. Esso indica questa natura modulare, ritmica e non schematica che l'opera esibisce, come soggetti e significati che si costituiscono, come in una danza, solo in relazione alla propria forma ritmata, ad un uso del corpo, del linguaggio e della vita che, senza possedere alcuna finalità ad esso esterna, rimanda continuamente a sé come alla propria disponibilità.

2.2 Estraneo a qualsiasi dichiarazione di ineffabilità compiaciuta, il silenzio del gesto estetico trova qui la propria postura logica. L'indeterminatezza, il non-saputo e il non-fatto, che l'estetico ripristina si offre come costante *indeterminabilità*, «un indeterminato inesauribile ma capace di mettere in moto processi di determinazione»¹⁰⁹ e individuazione. Ecco perché l'arte «ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo non dirlo»¹¹⁰. Qui le riflessioni di Adorno incontrano la riflessione di Paul Valéry, poeta a lui caro, dove il bello è il momento che «esige l'imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile»¹¹¹. Questione cruciale nella poetica del poeta francese, infatti, è la necessità di riconoscere alla singolarità dell'oggetto estetico un attributo di "indeterminazione", così che «dire che un oggetto è bello, vuol dire donargli valore d'enigma»¹¹². Con questo passaggio, dove si nega che il bello possa essere catturato sia in senso conoscitivo che in senso percettivo, la dialettica di Valéry si costituisce come una dialettica negativa. Nell'enigmaticità del fatto estetico si coglie quel gioco fra singolarità e indeterminazione tematizzato da Adorno, inteso come liberazione di un potenziale energetico in grado di produrre un nuovo grado di libertà nel sistema. L'accento di questa poetica insiste più sull'operativa *processualità* del costruire che sulla costruzione come risultato, trattandosi di riportare l'arte che noi mettiamo nell'opera alla fabbricazione dell'opera, alla sua *genesi*, nel momento in cui qualcosa di puramente pensabile diviene qualcosa di

¹⁰⁷ E. Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966; trad.it., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 396.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 156.

¹¹⁰ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 98.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, in Id., *Œuvres*, 2 voll., Gallimard, Paris, 1975; trad. it., *Discorso sull'estetica*, in Id., *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 2014, p. 1179.

effettivamente sensibile: «forma attiva al pari dell'intelletto»¹¹³.

Il gesto estetico designa un luogo privilegiato e ancora, forse, frequentabile per rendere conto di questo processo, di questo rapporto con la vita riflessivamente incompiuto: infatti, per Adorno, se non c'è gesto creativo che non sia sottomesso alla storia e alle leggi che regimentano il sistema dell'industria culturale e della produzione, esso si afferma però nello stesso tempo come *esibizione* effettuale del lavoro della negazione e come sospensione della prassi normativa. La definizione di una vita inseparabile dalla sua forma, una vita per la quale «nel suo modo di vivere ne va del vivere stesso e, nel suo vivere, ne va innanzitutto del suo modo di vivere»¹¹⁴ sembra essere la destinazione *pratica* sottesa a questa riflessione. Nella vita umana atti e processi non sono mai traducibili come puri *fatti*, ma indicano sempre «*possibilità di vita*»¹¹⁵. L'individuazione di questa duratura *potenza* interna ad ogni operare umano, indica la sotterranea ma decisiva natura politica dell'intera riflessione adorniana. Solo in questo senso, allora, l'arte può costituirsi come una prassi *mimetica* non di qualcosa, ma, paradossalmente, di quanto non può essere determinato, del resto di potenza che resiste ed eccede ogni fattualità compiuta, pur offrendosi solo in essa: «l'indeterminabile è l'inimitabile e la mimesi estetica diventa mimesi dell'assoluto con l'imitare nel condizionato tale inimitabile»¹¹⁶. È quanto Maurice Merleau-Ponty esprime nei suoi studi sulla categoria di "Natura" istituendo un nuovo intreccio tra quest'ultima e la poesia, in singolare sintonia con il movimento di pensiero adorniano: «La filosofia della natura ha bisogno di un linguaggio che possa riprendere la natura in ciò che essa ha di meno umano e che, di conseguenza, sarebbe prossimo alla poesia. L'arte è la realizzazione oggettiva di un contatto con il mondo che non può essere oggettivato. Così come la filosofia è la scoperta di un'organizzazione il cui senso rimane aperto. In tal senso l'arte è il documento, l'organo [...] della filosofia. Alla filosofia spetta il compito di restituire riflessivamente l'individuazione irriflessa»¹¹⁷.

2.3 L'indeterminabilità concettuale possiede una propria, peculiare, articolazione temporale. Se essa è garanzia di durata, lo è in modo diverso rispetto alla fissità e alla stabilità della

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza, 2014, p. 264.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Th.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, trad. it., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 189.

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *La nature*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, trad. it. *La Natura*, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 60. Ma cfr. anche in *ivi*, p. 4: «La Natura è dunque diversa da una semplice cosa; ha un interno, si determina dal didentro; [...] E tuttavia la Natura è differente dall'uomo; non è istituita da quest'ultimo, si oppone al costume, al discorso. La Natura è il primordiale, cioè il non-costruito, il non-istituito; di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità. La Natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene».

determinatezza concettuale. La sua durata è tale in quanto esposta al verificarsi dell'esperienza, è *intimamente* storica. Né temporalità escatologica come liberazione dal tempo lineare continuo, né temporalità cronologica come asservimento ad esso, essa è piuttosto temporalità *cairologica*: il *cairòs* come tempo della storia in cui il singolo coglie il momento favorevole e in esso si decide, istituendosi nell'attimo in cui l'opera assurge a manifestazione. La durata qui è intesa come *disponibilità* e *inattualità* persistente che mai trapassa in piena attualità, che sempre resiste alla sua traducibilità in piena *presenza*. È il dispositivo "utopico" che Adorno intravede nell'opera e in ogni prassi *possibile*. Che attraverso il momento estetico si dia "utopia" vuol dire che arte e poesia, con la loro stessa esistenza, attraverso una disattivazione della macchine di potere in opera nel linguaggio, nella prassi o nella storia, fanno apparire un «non-esistente possibile – l'utopia appunto – denunciandolo nello stesso tempo come non esistente»¹¹⁸. Il "mostrare", connesso alla forma dell'opera, è il luogo e, insieme, il momento, della manifestazione di quel non-esistente che per Adorno è l'elemento utopico: questo è «non evasione dalla realtà bensì manifestazione di quel non identico che è stato escluso o soppresso dall'identità della realtà esistente»¹¹⁹. In questo senso, la processualità interna all'opera stessa si mostra nel movimento interno alla forma tra «l'essere esistente in quanto apparenza e manifestare, proprio in quanto apparenza, un non esistente»¹²⁰. Quanto più la realtà deforma l'utopia tanto più l'arte vuole essere utopia ma, nello stesso tempo, «per non tradire l'utopia vendendola all'apparenza e alla consolazione non le è consentito essere utopia»¹²¹.

Se l'esperienza delle opere deve, non risolversi in una trama di significati, ma testimoniare il possibile in essi sotteso, tale possibilità-di-ciò-che-non-è sembra, paradossalmente, manifestarsi come "ricordo". In costante dialogo con la riflessione di Walter Benjamin¹²², parte integrante di

¹¹⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 178.

¹¹⁹ G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in «Cultura tedesca» n. 26, 2004, p. 112.

¹²⁰ *Ibid.* Cfr. su questo quanto detto da E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Th. W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano, 1994, in part. pp. 95-142.

¹²¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 48.

¹²² Si deve, come è noto, a Walter Benjamin la distinzione, strettamente connessa alla perdita d'esperienza come cifra della vita nell'età del capitalismo avanzato, tra memoria volontaria e involontaria: «Fin dall'inizio Proust confronta questa memoria involontaria con quella volontaria, che è a disposizione dell'intelligenza. [...] Nella riflessione che introduce il termine Proust parla della povertà con cui si era offerta al suo ricordo, per molti anni, la città di Combray, dove pure aveva trascorso una parte della sua infanzia. Prima che il gusto della *madeleine* (un biscotto), su cui ritorna quindi sovente, lo ritrasferisse un pomeriggio negli antichi templi, egli era stato limitato a ciò che gli aveva fornito una memoria pronta a rispondere all'appello dell'attenzione. Essa è la *mémoire volontaire*, il ricordo volontario, di cui si può dire che le informazioni che ci dà sul passato non conservano nulla di esso. [...] Per cui Proust non esita ad affermare, in conclusione, che il passato è «al di fuori del suo potere e della sua portata, in qualche oggetto materiale (o nella sensazione che questo oggetto provoca in noi), che ignoriamo quale possa essere. Che noi incontriamo questo oggetto prima di morire o che non lo incontriamo mai, dipende solo dal caso»». W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp

questa memoria può essere solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente. L'essenziale qui non è dunque la somiglianza tra la sensazione presente e quella passata, né tanto meno la loro identità, ma quella che Gilles Deleuze, nel suo saggio su Marcel Proust, ha definito come «la differenza interiorizzata divenuta immanente»¹²³. Qui il vissuto appare come non è stato mai vissuto. La dialettica dell'arte implica dunque una specifica esperienza della temporalità, ovvero il darsi insieme e inseparabilmente di memoria e oblio, elemento storico e elemento non-storico. La forza *anacronica* del detto poetico consiste precisamente in questo sfaldamento della retorica universale. Il gesto anacronizza la storia, ossia impone al tempo anonimo, vuoto e omogeneo che inghiotte ogni singolarità nella sua indifferente regolarità, l'insistenza residuale e la sopravvivenza di immagini e segni che sembrano introdurre nel percorso rettilineo-evolutivo della storia, un vuoto, una sfasatura e un disorientamento; immagini e segni che sospendono ogni concezione lineare progressiva del tempo mostrando come la memoria non sia, prima di tutto, ricordo cosciente, ma memoria di uno spazio vuoto e di una lacuna in cui, paradossalmente il perduto coincide con il salvato, il ricordato con il vissuto. Per questo, nelle riflessioni di Adorno, sembra emergere l'aspetto più misterioso del gesto creativo e dell'operatività umana in genere; la rottura con il passato, la separazione non ricomponibile con la tradizione, non emancipa l'opera da una memoria in essa stratificata ma, al contrario, è l'occasione dell'emersione del contenuto in essa sedimentato, sempre presente *proprio* perché sempre *inattuale*, condensato in ogni suo gesto.

Infine, dunque, l'estetico non è un momento a-concettuale, avulso della logica del significato. Nessuna bramosia per l'indicibile, tanto nostalgica quanto di cattivo gusto, è qui in questione. Il gesto e l'operazione qui articolati riguardano il modo e il momento in cui il linguaggio assertorio e denotativo – e con esso la temporalità lineare, la prassi del dominio, la storia dei vincitori – mostra i propri limiti, il proprio venir-meno in quanto sospeso, disattivato. Esso coincide con la destituzione di una forma sociale costituita. In questo senso, e non in quello di una superficiale o semplicistica opposizione, la dialettica che agisce nell'opera d'arte è una radicalizzazione esemplare del movimento medesimo di una dialettica negativa. Ecco perché, come è stato detto, così come la dimensione estetica rappresenta la negatività (non-identità) interna al concetto, quest'ultimo rimanda sempre alla non-identità del “sensibile”, «sperimentando proprio per questo la perdita della forza dell'identificazione»¹²⁴: il sensibile si configura come «il luogo della

Verlag, Frankfurt am Main, 1955, trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti* cit., p. 92.

¹²³ G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964; trad. it., *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967, p. 59.

¹²⁴ G. Matteucci, *L'artificio estetico* cit., p. 157.

catastrofe del concetto più che della sua assenza»¹²⁵

EXCURSUS: *Inattuabile potenza. Per una “grammatica dell’utopia” in Adorno*

Un’indagine sulla relazione tra negazione e possibilità nella filosofia di Adorno, sulla temporalità specifica inerente alla potenza e sul suo dispiegamento sul piano teoretico, estetico e politico deve necessariamente rendere conto della radicale inattualità della potenza in quanto tale. È stato messo in evidenza il tenace malinteso che induce a credere che la potenza sia un «atto potenziale e che l’atto, per converso, sia una potenza inattuata»¹²⁶ equiparando in questo modo la motilità ad un gesto ineseguito, l’intelletto a un pensiero latente. In tutti questi casi, a ben vedere, ci si occupa solo di atti ancora non avvenuti, perdendo di vista la potenza in quanto tale. Rendere conto dell’intraducibilità della potenza significa individuare il campo tensivo nel quale opera una dialettica negativa e, insieme, delineare la possibilità di una paradossale “azione *sottraente*” in grado di tratteggiare all’orizzonte nuovi usi e nuove forme di appropriazione della vita. **1)**La potenza «non è un atto potenziale, allo stesso modo di come l’atto, o l’azione, non sono mai una potenza attuata»¹²⁷. Il modo di essere di una potenza, o di una facoltà – ad esempio la facoltà di linguaggio – è quello di una «duratura inattualità»¹²⁸. Al contrario, il modo di essere dell’atto, o dell’azione dispiegata, è il suo vestire i panni della presenza. Di qui, se un evento attuale può non esistere per poi accadere, una facoltà, o una potenza, invece, esiste sicuramente rimanendo sempre non-presente. Linguisticamente, il dire e l’enunciato concreto non esauriscono mai il *poter-dire* che ovunque li circonda. Articolare questa potenza, rendere operosa questa assenza, sembra essere uno specifico della riflessione adorniana. **2)**La relazione fra potenza e atto «è una relazione negativa imperniata su una differenza temporale (non-ora e adesso)»¹²⁹ non redimibile né conciliabile. L’atto può coincidere con la presenza solo in quanto perpetua *negazione dell’inattualità della potenza* che ovunque lo sopravanza. Il presente non è altro che «ciò che diverge dall’inattualità della potenza»¹³⁰. Per questo, differentemente da quanto è in atto, la potenza è sempre *indeterminata, informe, indivisibile e contratta*. Il suo dispiegamento, determinazione, divisibilità corrisponderebbero ad una sua attuazione. Nel linguaggio, il poter-dire è il «correlato

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ P. Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 67.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, p. 68.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

incommensurabile e irrazionale di ogni detto»¹³¹. L'utopia adorniana tenta di essere la *restituzione* di questa potenza, di questo perpetuo *non-ancora*, condensato in ogni gesto, in ogni parola. **3)** La potenza in quanto irriducibile all'atto non solo è «durevolmente inattuale, ma radicalmente *inattuabile*»¹³². Lo scarto perenne tra potenza e atto – latenza e azione – è, insieme, il luogo in cui si colloca l'evenienza del soggetto, il suo dover costantemente *formar-sé*, e la radice della prassi storica. Lontano dal realizzarla, l'atto nega la potenza; non essendone né il compimento né lo sviluppo, esso si istituisce come suo *limite*. Ogni atto, azione o determinazione limitano la potenza senza realizzarla. Essa li “eccepisce”, si impone come la loro *eccezione*, dal momento che il compimento coinciderebbe con la sua soppressione. Ogni atto e ogni azione negando, o limitando, la potenza non la esauriscono ma la mantengono in quanto tale. Essa perdura nella sua inattualità, sospesa in questo modo in uno stato singolare di *permanenza*. A partire da questa “grammatica della potenza e dell'inattualità” – o, “grammatica dell'utopia” – l'operazione di Adorno sembra andare nella direzione di una paradossale “messa-in-opera della potenza”, un'operatività del possibile come recupero di un prolungato stato di latenza e sospensione che permetta l'elaborazione di una forma *anomica* della vita e della lingua.

3. Tra la forma e la vita: soggettività, non-intenzionalità, linguaggio

3.1 Nella *Teoria estetica*, nucleo tematico delle pagine dedicate alla non-intenzionalità che caratterizza l'opera d'arte è la sospensione della funzione giudicativa del linguaggio¹³³. La lingua dell'opera si presenta come la cifra di una “promessa” – dove in gioco è niente di meno che la questione stessa della “felicità” – in quanto, nel suo eloquio, non riferisce uno stato di cose ma mostra il “poter-essere” di un'esperienza. Nell'esperienza estetica, ricettività e spontaneità, affezione e predicazione, *pathos* e *logos*, si svincolano dalla loro opposizione dicotomica per ritrovarsi co-implicati l'uno nell'altra: «il dolore di fronte al bello è tanto l'anelito verso ciò che esso promette senza però rivelarsi, quanto sofferenza per l'insufficienza della manifestazione che lo manca nel suo volergli rassomigliare»¹³⁴. Questo il dinamismo operativo, e non più rappresentativo, di cui l'opera è *esempio* e *regola*. Il soggetto in essa coinvolto dimette i panni della

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*, p. 71.

¹³³ Per esigenze testuali e per la sua vicinanza alle tematiche affrontate nella *Dialettica dell'illuminismo* si è deciso qui di prendere in considerazione le riflessioni che Adorno dedica al *Bello naturale* all'interno della *Teoria estetica*. È importante però specificare quanto le tematiche in questione attraversino sia l'intera *Teoria estetica*, sia l'intera riflessione di Adorno nel suo insieme.

¹³⁴ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 98.

propria soggettività e in questo modo – così Adorno - «sottoscrive *inintenzionalmente e inconsapevolmente* il patto con l'opera di sottomettersi affinché essa parli»¹³⁵. In questa «ricettività giurata», in questa sospensione del paradigma dell'azione tesa al dominio pratico e conoscitivo «sopravvive lo spirare nella natura, il puro abbandonarsi»¹³⁶.

L'esperienza dell'opera mostra qui il suo tratto paradossalmente etico, il suo dimorare in uno stato di sospensione che revoca, e quindi costringe a ripensare, ogni determinazione: essa manifesta «la debolezza di ogni promessa e, insieme, l'inevitabilità di essa»¹³⁷. L'opera è l'esemplificazione paradossale di come la potenza non si esaurisca nell'opera stessa, ma resti in essa latente nella forma della debolezza che revoca ogni fatticità costituita. La forma paradossale dell'attività umana, come forma della soggettività, riguarda proprio il suo essere in relazione costante con una “passività”; non solo qualcosa di puramente ricettivo, ma qualcosa come una forma “attivamente passiva”, una forma che fa esercizio della propria ricettività, o debolezza. I due poli, attivo e passivo, rimangono continuamente in tensione, coinvolti proprio perché mai coincidenti. Essi, si potrebbe dire, costituiscono la forma di questa intimità non rappresentativa nella direzione di una inappropriabilità e *impersonalità* della vita¹³⁸.

Fruire di un'opera vuol dire darsi forma, distanziarsi da sé proprio per sentir sé. Il soggetto esperisce qui la sua stessa possibilità. Fruire, dunque, vuol dire «cedere la propria soggettività affinché l'opera appaia nella sua oggettività»¹³⁹. Al di fuori di ogni proprietà l'opera, nel suo movimento riflessivo, reciproco e non-rappresentativo, implica un “venir-fuori” della soggettività, un «espropriarsi nell'opera»¹⁴⁰, un perdere se stessi all'interno di una molteplicità polifonica del tutto decentrata. Il mostrare, che non risponde più alle esigenze del paradigma rappresentativo, non incombe sul soggetto da una distanza esterna, motivo per cui, per Adorno, l'opera non può essere

¹³⁵ Ivi, p. 99.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ Sarebbe fruttuoso, ma impossibile da svolgere in questa sede, approfondire la relazione tra questa forma dell'inappropriabile in Adorno e la dimensione dell'“impersonale”, contro ogni forma di proprietà giuridica, elaborata da Simone Weil. Cfr. in particolare S. Weil, *La personnalité humaine, le juste et l'injuste*, in Id., *Écrits de Londres*, Gallimard, Paris 1957, pp. 11-44, trad. it. *La persona e il sacro* in R. Esposito (a cura di), *Oltre la politica. Antologia del pensiero impolitico*, Mondadori, Milano, 1996, pp. 63-92. Cfr. Ivi, pp. 68-70: «Ciò che è sacro, ben lungi dall'essere la persona, è ciò che, in un essere umano, è *impersonale*. Tutto ciò che è impersonale nell'uomo è sacro, e soltanto quello. [...] La verità e la bellezza abitano il campo delle cose *anonime*. È questo che è sacro. L'altro non lo è, o se lo è, è soltanto come potrebbe esserlo una macchia di colore che, in un quadro, rappresentasse un'ostia. [...] La verità e la bellezza sono impersonali. [...] Se un bambino fa un'addizione, e si sbaglia, l'errore porta lo stampo della sua persona. Se procede in maniera perfettamente corretta, la sua persona è assente da tutta l'operazione. La perfezione è impersonale. La persona in noi è la parte dell'errore e del peccato. Tutto lo sforzo dei mistici è sempre stato volto a ottenere che non ci fosse più nella loro anima nessuna parte che dicesse “io”» (corsivi miei).

¹³⁹ G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 158.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

considerata alcunché di simbolico: «che nessuna opera sia simbolo dà conto del fatto che in nessuna l'assoluto si manifesta immediatamente; altrimenti l'arte non sarebbe né apparenza né *gioco*, ma qualcosa di reale»¹⁴¹. Che l'opera sia *gioco* e non *fatto*, “qualcosa di reale”, implica non solo il suo darsi la regola di volta in volta da sé, ma anche che il soggetto non sia più il soggetto conoscitivo, ma elemento interno al processo, generandosi nel momento stesso in cui si scompone in esso.

La natura non predicativa del discorso, presa in esame nella *Teoria estetica*, implica che il dire, l'uso che della lingua si fa in relazione al bello, «non sia un giudizio»¹⁴². Esso non riguarda l'essente – ciò-che-è – ma ciò che “ancora-non-è”, quello che Adorno chiama il “non-ancora-essente” e che, come abbiamo visto, si impegna a mantenere tale; l'esperimento linguistico qui esibito «respinge l'umanizzazione *intenzionale*» sottraendosi a qualsiasi utilizzo finalizzato ad uno scopo determinato, «fosse pure quello sublimato dall'introduzione di un senso umano»¹⁴³. La critica di Adorno, naturalmente, è rivolta al paradigma comunicativo dominante nell'industria culturale¹⁴⁴, essendo la comunicazione «l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende corpo tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione. Il compatto, lo strutturato, il saldo in se stesso delle opere d'arte è copia del silenzio dal quale soltanto parla la natura. Il bello nella natura è qualcosa di diverso sia rispetto al principio imperante sia rispetto a una separatezza diffusa: a ciò potrebbe assomigliare il conciliato»¹⁴⁵.

3.2 Il linguaggio qui in questione vive di questa sospensione della referenza. Il perno del giudizio, il verbo copulativo, funziona da negativo rispetto ad ogni attribuzione ontologica. Esso, come si è visto, mostra ciò che “non-è”, prova a tematizzare una non-identità: lingua che si esercita e che si forma a partire da una sottrazione della referenza. Il linguaggio non dice l'essente, ma ciò

¹⁴¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 129 (corsivo mio).

¹⁴² Ivi, p. 99.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cfr. G. Schweppenhäuser, *Il duplice fallimento della cultura. La Kulturkritik adorniana oggi*, in Th. W. Adorno, *Mito, mimesis, critica della cultura* cit., pp. 287-313. Adorno e Horkheimer non parlano di “cultura di massa”, ma di “industria culturale” «per eliminare subito l'interpretazione che fa comodo ai suoi difensori: che si tratti di qualcosa come una cultura che scaturisce spontaneamente dalle masse stesse, della forma che assumerebbe oggi un'arte popolare. Da cui viceversa l'industria culturale si differenzia in modo più assoluto. [...] In tutti i suoi settori vengono confezionati in modo più o meno massificato prodotti studiati per il consumo di massa e che tale consumo determinano in larga misura essi stessi [...] Ciò è loro consentito sia dagli odierni strumenti della tecnica, sia dalla concentrazione economica e amministrativa. Industria culturale è preordinata integrazione, dall'alto, dei suoi consumi. Opera con un'unione forzata anche delle sfere, rimaste separate da millenni, di arte superiore e arte inferiore. [...] La prima con la speculazione sull'effetto perde la sua serietà; e la seconda, con l'incivilimento che l'addomestica, perde l'indomabile forza di opposizione che ha posseduto fino a che il controllo sociale non è divenuto totale» (corsivo mio). Th.W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970-1986, trad. it., *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano, 2011 p. 113.

¹⁴⁵ Ivi, 99-100.

che in esso tace in potenza. Come ci dice lo stesso Adorno – qui in relazione alla poesia di Trakl – il “possibile” qui appare, nello stesso tempo come sottratto in quanto mancante di effettualità, e come *eccedente*, in quanto sempre sopravanza la fattualità, ciò che *resta* fuori la sfera dell’identità: «la copula “è” [...] nell’opera d’arte si allontana dal proprio senso concettuale: non esprime un giudizio d’esistenza ma la sua copia sbiadita, mutata qualitativamente fino alla negazione; il fatto che qualcosa sia è qui meno e di più, comporta che non sia»¹⁴⁶. Se un uso predicativo del linguaggio identifica “stati di cose”, l’uso *apofatico*, non-rappresentativo, del linguaggio su cui Adorno lavora mette in scena “l’aver luogo di un processo”¹⁴⁷. In questo senso l’intuitività dell’elemento estetico può essere tale solo all’interno di un processo linguistico che devia dalla pura concettualità. Contro ogni romanticismo, non è «la purezza dell’intuizione il criterio delle opere d’arte ma quanto profondamente esse danno corso alla sua tensione con i momenti intellettivi che ineriscono ad esse». Ma, continua Adorno, la concettualità chiamata in causa non è qui determinante di per sé, in quanto se da una parte è vero che ciò che nelle opere è concettuale implica al proprio interno la presenza di “nessi giudicativi”, è altrettanto vero che «giudicare è contrario all’opera d’arte»¹⁴⁸.

L’esperienza estetica, dunque, reclama momenti e operazioni analitiche necessarie ma mai decisive in quanto ciò che esse richiedono è quella che Adorno chiama come un’ “immersione nell’osservazione”, un esser-dentro che rende possibile l’esperire e la liberazione dell’ «immanente carattere di processo»¹⁴⁹ di ciò che appare come *Gebilde*, come un costruito¹⁵⁰. Se l’opera stessa non è un fatto, ma un fare, una prassi che reclama una continua co-implicazione e un continuo cortocircuito fra soggetto e oggetto, allora di essa non si dice né si predica, ma vi si partecipa rendendone possibile l’indiretta eloquenza. Se l’esito di una predicazione strettamente logica riguarda la necessità di stabilire il vero e il falso, risolvendo in questo modo antagonismi e contraddizioni, il giudizio estetico mostra e mette al lavoro proprio tale non-identità tra la lingua e la realtà, il segno e il designato: la verità qui coincide non con la spiegazione, ma con il suo «darle corso»¹⁵¹.

¹⁴⁶ Ivi, p. 166.

¹⁴⁷ Per Adorno la sfera del linguaggio, di primaria importanza, coincide con la dimensione nella quale l’individuazione si compie e si sviluppa. Al valore eminente del linguaggio Adorno riconosceva una doppia qualità: «tramite il linguaggio i soggetti devono diventare parte della generalità e al tempo stesso possono accertarsi della propria individualità; la lingua è la forza collettiva che è propriamente quella da cui in primo luogo l’individuazione spirituale viene prodotta. [...] Adorno aveva in mente un linguaggio che non fosse limitato al suo aspetto strumentale e identificante, ma che dovesse contribuire a portare ad espressione lo speciale, il non-identico. [...] dire ciò che non si lascia dire, portare ad apparire la sussunzione cieca e aconcettuale». In S. Müller-Doom, *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am main, 2003, trad. it. *Theodor. W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma, 2003, p. 486.

¹⁴⁸ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 133.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cfr. G. Matteucci, *L’artificio estetico* cit., pp. 160-161.

¹⁵¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 80.

In questo senso infine, come avremo modo di vedere nel dettaglio in seguito, per Adorno l'esistenza delle opere d'arte sta a indicare che ciò che non è *potrebbe essere*; esse testimoniano la «possibilità del possibile»¹⁵². Il contenuto di verità di un'opera d'arte non è qualcosa di identificabile come un fatto ma, al contrario, nell'arte è vero qualcosa di non-esistente: «di tutti i paradossi dell'arte quello più intimo è certamente che essa coglie il non fatto, la verità, unicamente tramite il fare [...] mai attraverso uno sguardo immediato su quello. Le opere d'arte stanno in estrema tensione con il loro contenuto di verità. Questo, privo di concetto, mentre non appare altrimenti che nel fatto, pure nega il fatto»¹⁵³. Ecco perché l'opera non afferma un contenuto di verità come qualcosa di positivo, ma lo fa emergere al proprio interno come un “negativo”, una negazione determinata dell'esistente che ne revoca l'attualità per ripristinarne la potenza inattuata. Può fare questo in quanto «ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è diventata reale e di cui è incerto che divenga»¹⁵⁴. L'esperienza estetica è esperienza di una «possibilità che viene promessa dalla sua impossibilità. L'arte è promessa di felicità che non viene mantenuta»¹⁵⁵.

EXCURSUS: *Sul paradigma della testimonianza*

Nella *Dialettica dell'Illuminismo* il nazismo non viene ricondotto alla storia politica e spirituale della Germania, ma ad un globale processo di autodistruzione interno alla stessa ragione e al suo sviluppo, sovvertendo in questo modo l'idea lineare di progresso come senso stesso della storia e del suo movimento. Da questo punto di vista, nazismo e campi di sterminio rappresentano, come è noto, la piena realizzazione del processo razionalistico di civilizzazione. Se è vero che Auschwitz è il nome non tanto di un episodio storico quanto di una cesura paradigmatica all'interno della storia, è proprio di questa esemplarità inenarrabile che l'opera d'arte deve rendere conto nel suo stesso porsi. Di essa, in qualche modo, si *deve* parlare, senza che il dirne possa risolverne la tragicità nell'appagamento di un significato, di un senso in grado di redimere l'accaduto. Di qui, se il sapere storico si costituisce come ricostruzione del passato, la Shoah non può essere vista al modo di un semplice oggetto storico, dal momento che, pur potendo essere descritta, meglio, nel momento stesso in cui viene descritta, *non* si apre alla comprensione. Proprio in quanto si sottrae alla puntualità del sapere essa rompe il criterio stesso della connessione causale implicita nell'idea di

¹⁵² Ivi, p. 178. Su questo punto cfr. G. Di Giacomo, *Arte e realtà nella Teoria estetica di Adorno* cit., pp. 120-121.

¹⁵³ Ivi, p. 177.

¹⁵⁴ Ivi, p. 182.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

una continuità storica, immettendo nella dimensione stessa della comprensione e della significazione una *negatività*, una dimensione di oblio, costitutiva della memoria stessa e del suo esercizio. È precisamente questa lacuna potenziale irrisolta e duratura, interna al sapere in atto e alla memoria stessa che, secondo Adorno, richiede l'atto di parola, la sua stessa pensabilità.

A partire dalla riflessione di Benjamin diviene pensabile questa connessione tra la memoria e l'oblio, tra il detto e il non-detto, l'atto e la potenza. Il costante cortocircuito tra le dimensioni in gioco è, a mio avviso, uno dei tratti maggiormente distintivi del movimento stesso che la riflessione adorniana suggerisce, compie e induce a seguire. L'oblio, e lo stato potenziale che esso mostra, sono una lacuna necessaria *nella e della* memoria, come tale ineliminabile. La possibilità di porsi in ascolto di ciò che nella storia e nel soggetto rimane irrisolto e non-detto indica lo spazio in cui si gioca la partita dell'umano e che rende conto della questione stessa della rappresentazione intesa come *testimonianza*. In relazione ad Auschwitz, chi si assume l'onere di testimoniare per i "sommersi" e per i "musulmani" – coloro che non hanno più storia, né volto, né linguaggio-pensiero – deve testimoniare non di qualcosa, ma di una *impossibilità*. La lingua testimonia di questa zona di non-essere, di questa non-lingua da cui essa dipende e in cui essa si esercita. Il paradigma del "musulmano", come colui che è stato trasformato in non-uomo, in questo senso, indica precisamente questa impossibilità di dire, di pensare e di conoscere, ed è per tale impossibilità che chi sopravvive deve essere in grado di parlare, di prendere la parola e di restituirla a chi più non la possiede. Per questo, colui che parla veramente all'interno della dimensione della testimonianza, non è il soggetto di linguaggio ma, al contrario, il non-uomo che rende conto dell'uomo, il soggetto che presta la sua voce solo per rendere conto di un venir meno della parola. Colui che è «senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare, in modo che nella testimonianza l'umano e il non-umano si danno come indistinti e nello stesso tempo distinti»¹⁵⁶. Insomma, mai coincidenti. La testimonianza, di cui l'opera incarna la dimensione esemplare, è il paradigma logico e storico che rende conto della possibilità che il soggetto incontra del suo stesso venir meno; del suo dover rendere conto di una indeterminatezza e irrisolvibilità di fondo; del suo poter parlare e dire solo a patto di non poter più coincidere con se stesso.

Tanto il soggetto quanto l'opera, dunque, non si danno come qualcosa di dato, di coincidente con la pura fattualità. La disaderenza che li innerva e che criticamente mettono in opera implica da una parte il fatto stesso che la lingua e il senso possano non esserci e venir meno; dall'altra il fatto che essi si diano, in qualche modo, *proprio e solo* attraverso questa possibilità perpetua, la quale fa corpo con l'eventualità del suo mancare. La testimonianza è questa articolazione indefessa tra un

¹⁵⁶ G. Di Giacomo, *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz* cit., p. 200.

“poter-essere” e un “poter-non-essere”. La stazione temporale del gesto estetico e della esemplarità che esso custodisce – come quello dell’intera riflessione adorniana – coincide con lo spazio stesso della *contingenza*. La contingenza, potremmo dire, è la natura temporale del soggetto che si mette in questione nell’opera stessa, è la capacità produttiva di senso e significato che può essere tale solo in quanto sospesa nel suo continuo poter *non essere*. Ma se è vero che «l’uomo è il parlante, il vivente che ha linguaggio perché *può non avere lingua*»¹⁵⁷ è altrettanto vero che esso è tale in quanto può fare esperienza ed esercizio di questa stessa negatività. Schematicamente, potremmo dire, egli non solo è il vivente che *non può* ma è tale solo in quanto è, nello stesso tempo, il vivente che *può il “non”*. Non solo è tale in quanto può fare esperienza del suo *poter non essere*, ma in quanto *può essere questo stesso “non”*, vale a dire sospensione dei significati vigenti, declinazione della storia del dominio in nome di questa *epochè* utopica, soggetto *senza referenza* che ha come proprio tema *la possibilità di sé stesso* nel suo essere assiduamente in sospeso¹⁵⁸.

3.3 Infine, la non-intenzionalità peculiare e interna al momento estetico richiama ancora una volta, per Adorno, il parallelismo con il “paradigma” della natura, come ciò che eccede la semplice singolarità fattuale in quanto qualcosa di non-costruito, non-*istituito*. Qualcosa di «non fatto dall’uomo parla, nell’espressione della natura» dove ciò che si manifesta «è più di quanto è letteralmente in quel luogo. Senza ricettività non ci sarebbe tale espressione obiettiva, ma essa non si riduce al soggetto; il bello naturale indica il primato dell’oggetto nell’esperienza soggettiva. Viene percepito sia come qualcosa di inderogabilmente vincolante sia come qualcosa di incomprensibile che attende interrogativamente la propria soluzione. Poco del bello naturale si è trasmesso così completamente alle opere d’arte come questo carattere ancipite»¹⁵⁹.

Analogicamente, l’arte è un campo *relazionale* attraversato da forze in continua tensione fra loro che accennano a un soggetto che “dice” e un oggetto che si “mostra”, dove entrambi si offrono nella dimensione paradossale di un sentimento di necessità che riguarda però qualcosa di costitutivamente eventuale. La stessa concezione dell’opera come negazione determinata è da

¹⁵⁷ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 136.

¹⁵⁸ Interessante a questo proposito sarebbe il confronto con quanto messo in luce da Stefano Velotti a proposito della “capacità negativa” nel poeta John Keats. Cfr. S. Velotti, *Storia filosofica dell’ignoranza* cit., pp. 56-59. In Keats «La formula stessa di «capacità *negativa*» sembra implicare non un’incapacità o una ‘capacità di non fare...’, quanto una ‘capacità di fare non...’, cioè proprio la capacità di produrre una privazione, e quindi effetti che invece non possono essere prodotti in quanto essenzialmente secondari [...] correre dietro ai fatti e alla ragione non è l’unico modo di cogliere le cose. Con la «capacità negativa» [...] Deliberato di perseverare consapevolmente nella ‘capacità di dipendere non’ da fatti e concetti (di farne a meno), in quanto questa è la condizione necessaria (negativa) per ottenere ciò a cui miro primariamente, cioè cogliere la cosa in tutta la sua ricchezza». In Ivi., p. 57.

¹⁵⁹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 95.

intendersi all'interno di questo gioco continuo tra un darsi e un dissolversi, «tra emergenza e latenza delle sue interne polarità»¹⁶⁰. Il possibile, la natura modale esibita è, nello stesso tempo, qualcosa di più della semplice fattualità – un trascendere lo stato di cose nella direzione di un senso *possibile* – e qualcosa di meno, uno stato di *minorità* come promessa inevasa sempre bisognosa di ripensamento e riarticolazione. Insomma senso e, insieme, non-senso. La forza di questo lavoro del negativo è una *sospensione* dello stato di cose vigente, atto con cui si priva qualcosa del suo solito corso; una sospensione senza sostituzione che pone il linguaggio e la prassi umana in uno stato potenziale, impedendo in questo modo che essi funzionino “secondo formule consolidate”, quindi *disattivandole*. In questo senso, allora, l'arte è l'esperienza di una *potenza*, di un poter-essere che mai si risolve in un atto o in un sapere ma che davvero, in questo modo, li *esercita*¹⁶¹.

Di qui il senso del dispositivo della *mimesis* nella riflessione adorniana: la significazione in “stato di sospensione” si traduce in espressività “mimetica”, *gesto*, imitazione di una non-intenzionalità. Il gesto che qui si compie è quello della dichiarazione performativa di un evento, come la consegna parabolica di un messaggio che nulla aggiunge a questo gesto. Il venir meno del potere significante del linguaggio è un atto concreto che sposta il linguaggio dal registro della proposizione predicativa – che predica “qualcosa di qualcosa” – a quello della testimonianza – che testimonia, come abbiamo visto, senza nulla predicare. Mantenendosi incerto nella sospensione della negazione il linguaggio diventa esso stesso *gesto involontario*: non più articolazione e messaggio di qualcosa ma *annuncio di una passione*, esibizione di una involontaria *affinità*¹⁶². Per questo, per Adorno, «il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. Ciò che più tardi si

¹⁶⁰ Cfr. F. Desideri, *Mimesis e techne nella Teoria estetica*, in Th. W. Adorno. *Mito, mimesis, critica della cultura* cit., pp. 174-175: «L'opera d'arte si configura [...] più come un campo di forze del quale di volta in volta si deve individuare o attivare una determinata polarità, che come una formazione quasi organica nella sua individua realtà. La polarità genera tensione, e quale tensione fra gli elementi dell'opera d'arte Adorno intende lo spirito che si manifesta nell'opera. Ma si manifesta, appunto, solo nella modalità di un processo in cui essa si risolve dissolvendosi: “lo spirito dell'opera è processo e con ciò è l'opera d'arte stessa”»

¹⁶¹ Si instaura in questo punto una singolare sintonia tra la prospettiva adorniana e «l'effetto di straniamento» quale nucleo della poetica teatrale di Bertolt Brecht, in nome della quale l'attore deve essere in grado di esibire la *non-identità* fra ciò che fa e ciò che dice. L'abilità dell'attore consiste proprio nel conferire un aspetto *non* abituale o minaccioso a quanto vi è di massimamente abituale e rassicurante. In questa operazione si mostra tutta la forza, in termini di critica e filosofia della storia, interna alla poetica di Brecht. L'attore, infatti «reciterà in modo da dare la più chiara evidenza all'alternativa, da far sì che la sua interpretazione lasci intravedere anche le altre *possibilità*, mentre quella che si realizza sulla scena non è che una delle varianti possibili. [...] Tutto ciò che egli *non* fa, dovrà insomma essere contenuto e racchiuso in ciò che fa» (corsivi miei). B. Brecht, *Neue Technik der Schauspielkunst*, in «Versuche», fasc.11, 1940; trad. it. *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 96-102.

¹⁶² «L' *adaequatio* è qualcosa che riguarda il contemperare l'eterogeneità del pensiero e della *res* e, dunque, la loro *affinitas*. La *ratio* memore della sua origine mimetica è la *ratio* memore della verità come *affinitas* ed in ciò suppone una forma della coscienza non scissa dalla propria intima scissione». F. Desideri, *La dialettica dell'estetico e il paradosso dell'opera: Adorno e la Teoria estetica*, in Id., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'opera d'arte*, Il Melangolo, Genova, 2002, p. 170.

chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo; nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria che lo trascende. [...] Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza»¹⁶³.

EXCURSUS: Paul Valéry e "la necessità dell'indeterminato"

Paul Valéry, nel suo *Discorso sull'Estetica* si sofferma sull'impossibilità di elaborare un'estetica "dogmatica". Nel mettere in luce come nessuno sfugga alla tentazione del «demonio dialettico»¹⁶⁴, la tentazione di scivolare continuamente dal singolare all'universale e di ridurre e compiere tutto in "termini categorici", «come se il Verbo sia alla fine di ogni cosa» (ibidem), conclude osservando che l'azione del Bello su chi ne fa esperienza consiste nel «renderlo muto» (ibidem). Il tentativo di descrivere, «senza la minima intenzione di giudicare» (ibidem) le impressioni di ciò che colpisce la nostra sensibilità richiede «l'uso della contraddizione: il fenomeno ci obbliga a espressioni scandalose; la *necessità dell'arbitrario*, la *necessità per mezzo dell'arbitrario*»¹⁶⁵. Da un lato sentiamo che la fonte o l'oggetto della nostra volontà ci si addice a tal punto che non riusciamo a concepirlo diversamente; ma sentiamo anche, non meno fortemente, che il fenomeno che ci infligge la sua potenza è assolutamente contingente, «avrebbe potuto *non-essere*»¹⁶⁶. Questo caso di «grazia improvvisa»¹⁶⁷ – "l'attendere una risposta assolutamente precisa a una domanda essenzialmente incompleta" – mostra il paradosso in atto che Adorno insegue: «ciò che ci sembra aver potuto non essere ci si impone con la stessa forza di ciò che *non poteva non essere e che doveva essere ciò che è*»¹⁶⁸. L'arte è nient'altro che l'esperienza logica di questo

¹⁶³ Ivi, pp. 449-450.

¹⁶⁴ P. Valéry, *Discorso sull'estetica*, in Id., *Opere scelte* cit., p. 1186. Cfr. inoltre Ivi, p. 1184: «La ragione è una dea che crediamo sempre vigile, ma che in realtà dorme in qualche grotta della nostra mente; essa ci appare ogni tanto per invitarci a calcolare le diverse probabilità delle conseguenze delle nostre azioni. Ci suggerisce, di tanto in tanto [...] di simulare una perfetta uniformità dei nostri giudizi, una distribuzione di previsioni esente da preferenze segrete, un bell'equilibrio di argomenti, e tutto ciò esige da noi ciò che più ripugna alla natura umana – cioè la nostra assenza. Tale augusta Ragione vorrebbe che noi cercassimo di identificarci con il reale al fine di dominarlo, *imperare parendo*; ma noi stessi siamo reali [...] e lo siamo soprattutto nell'azione, cosa che esige una tendenza, cioè una ineguaglianza, una sorta di ingiustizia, il cui principio, quasi invincibile, è la nostra persona, singolare e diversa da tutte le altre, e ciò è contrario alla ragione».

¹⁶⁵ Ivi, p. 1187 (corsivi miei).

¹⁶⁶ *Ibidem* (corsivi miei)

¹⁶⁷ Ivi, p. 1188.

¹⁶⁸ *Ibidem* (corsivi miei).

paradosso: una relazione sentita come necessaria nel momento in cui “avviene” come assolutamente contingente, occasionale; così come il bisogno di colmare una lacuna o un’attesa «sono manifestazioni di una facoltà che moltiplicata dalle trasformazioni che l’intelletto sa operare» ha potuto raggiungere «il più alto grado di *necessità* che la natura umana possa ottenere dal possesso del suo *arbitrario*, come in risposta alla varietà stessa e alla *indeterminatezza di tutto il possibile che è in noi*»¹⁶⁹.

Infine, se all’interno dell’ordine pratico domina il paradigma finalistico del raggiungimento di uno scopo, il quale divora ed esaurisce quelle che Valéry chiama le «condizioni sensibili dell’atto»¹⁷⁰, l’ordine delle « cose estetiche»¹⁷¹, invece, è volto alla produzione di effetti a «tendenza infinita»¹⁷², in continua formazione, indefiniti, inappropriabili. Qualcosa si produce nel momento stesso in cui “non-si-compie” e in ogni cosa, paradossalmente, riverbera il suo corrispettivo polare: «in questo ambito la soddisfazione fa rinascere il bisogno, la risposta rigenera la domanda, la presenza produce l’assenza e il possesso il desiderio»¹⁷³. L’opera d’arte, allora, è il risultato dell’indeterminazione delle due dimensioni, pratica ed estetica, agente e potenziale: «essa è l’azione il cui scopo *finito* consiste nel provocare in qualcuno degli sviluppi *infiniti*»¹⁷⁴. Anche qui, esemplarmente, l’indeterminatezza dell’oggetto estetico si rivela come la condizione stessa della sua esistenza: lo stato di sospensione e negatività, connesso in qualche modo al piacere, è «tutto interno al gioco ‘estetico’ tra indeterminatezza e singolarità: tra la manifestazione indeterminata di un potenziale energetico (dove il corpo si mostra come un ‘possibile’) e il darsi, nell’attualità di una sensazione, di una risposta soggettivamente attiva del corpo medesimo nella forma di uno scambio felice coscienza-mondo»¹⁷⁵, il quale accrescendo il grado di indeterminatezza e libertà limita, nello stesso tempo, il potere identificativo della sovranità dell’Io. Allo stesso modo, la “duplicità” del soggetto diventa qui tematica: egli si articola come colui che «compone le leggi e i mezzi del mondo dell’azione in vista di un effetto che intende produrre l’universo della risonanza

¹⁶⁹ Ivi, 1193 (corsivi miei).

¹⁷⁰ Ivi, p. 1234.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, p. 1235 (corsivi miei).

¹⁷⁵ F. Desideri, *Sulla polarità tra “Estetica” e “Poietica”*: intorno al Discorso sull’estetica di Paul Valéry, in Id., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell’estetica*, Mimesis, Milano, 2013, p. 296. In questo senso, in sintonia con la direzione del pensiero adorniano «La questione decisiva per comprendere la polarità che costituisce l’estetica di Valéry sta nel cogliere come la stessa trama dell’estetico in quanto già figura di relazioni ovvero ritmo (forma) in cui le sensazioni si armonizzano reciprocamente è suscettibile di essere intesa in senso *poietico*: come un’operazione dell’*esprit*. Per cui si capisce, a questo punto, la rilevanza di questa tarda affermazione di Valéry: “Mon esthétique comprend toujours un jugement poétique». In Ivi, p. 299.

sensibile»¹⁷⁶. Il terreno su cui ancora è possibile l'esercizio di qualcosa che possa corrispondere all'"estetico" sembra essere solo quello di questo gesto ancipite, quale esercizio regolativo, disciplinato e appassionato della propria inesaudibile disponibilità.

3.4 Che relazione, allora, si stabilisce all'interno di questa esperienza di linguaggio e di significazione di cui Adorno sembra essere in cerca e di cui delinea una possibile costellazione? In altri termini, che relazione si stabilisce tra quella peculiare forma di performativo che fa corpo con la dinamica significante dell'opera d'arte e il dettato prescrittivo ed esecutivo del Nomos, del diritto e del dominio? Come in ogni atto linguistico anche per Adorno la parola che si fa *gesto* è possibile in quanto risale al di qua della relazione denotativa fra linguaggio e mondo, cercando di articolare una esperienza più povera e originaria della parola stessa come rivelazione di una pura esperienza di linguaggio – un puro evento di parola – capace di darsi solo in quanto già scisso in se stesso, in quanto animato al proprio interno da due opposte tensioni: la prima – che con Adorno potremmo definire mitica – cerca di colmare la distanza e la non coincidenza fra linguaggio e mondo nell'articolazione di precetti e contenuti funzionali alla determinazione violenta e identitaria di una soggettività inconsapevole; la seconda, invece – l'esperienza di linguaggio esemplarmente esposta nel lavoro dell'opera -, si mantiene nella distanza esasperandola e mantenendola aperta e indisponibile ad un significato determinato. Essa incarna una perpetua *disponibilità* irrisolta¹⁷⁷.

Nel conflitto che si instaura in questo tentativo di risalire al di qua della dimensione puramente denotativa il paradigma mitico fonda, all'interno di questo scarto non colmabile, il proprio vincolo, la violenza delle proprie disposizioni. Non a caso, facendo nostre le parole di Furio Jesi, questo "spazio vuoto" – di perenne sproporzione e non-coincidenza – è lo spazio su cui «si protendono le immagini del divino e dell'umano che diciamo mitologiche proprio perché si protendono su di esso: da esso traggono il nome, ad esso rimandano come un punto incompiuto rimanda all'abisso»¹⁷⁸. L'esperienza della lettera che "rinuncia a se stessa" nel momento in cui "si dice" – che non si possiede nel proprio contenuto come esito di un "sapere costituito" – non esprime

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Per Adorno, come si vedrà nel dettaglio in seguito, il messaggio contenuto nelle poesie di Hölderlin è qualcosa che si "configura" nel momento della "paratassi". Il linguaggio "paratattico" è il tentativo di superare la «logica della sintassi». In tal modo il componimento poetico acquista la sua dignità dal carattere artistico della costruzione linguistica. Hölderlin vuole, non comunicare qualcosa di determinato ma, far parlare il linguaggio stesso. Tramite il primato del momento espressivo egli riesce ad innalzare il linguaggio al di sopra del soggetto partendo dalla libertà soggettiva: In tal modo si dissolve la parvenza di una lingua già adeguata al soggetto o di una verità, che si manifesta linguisticamente, identica col manifestarsi della soggettività». S. Müller-Doom, *Theodor. W. Adorno. Biografia di un intellettuale* cit., p. 482.

¹⁷⁸ F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino, 2001, p. 61.

alcunché di determinato e, in questo suo venir meno, apre uno spazio durevolmente potenziale, impersonale e esemplare di gratuità ed elaborazione di forme che indica verso quella che Adorno intravede come “la libertà del soggetto liberato da se stesso”. Se lo spazio dell’opera, come momento tensivo, istituisce il movimento regressivo in cui l’individuo è messo in questione nel “processo di individuazione” che mai si compie e *proprio* per questo ha come *tema* se stesso, lo spazio del dominio e del controllo non si riferisce ad altro che al suo assoggettamento a un sistema normativo, e non *regolativo*, in cui l’asservimento impedisce l’elaborazione o la costruzione di sé.

La dialettica di questa scissione che Adorno vuole riarticolare e non risolvere sembra essere essenziale. La perdita di grazia e involontarietà che dovrebbe caratterizzare le relazioni fra soggetti viene meno proprio nella vigenza di un sistema dominante e pervasivo di cui è necessario prendere possesso. Adorno rifiuta qualsiasi via di fuga, consapevole che l’unica risposta possibile non può che darsi nella prossimità e nell’uso del materiale che la tradizione – il mondo in cui siamo nella sua complessità – offre. In questo senso, se esiste qualcosa come una vocazione utopica interna al pensiero adorniano, essa è l’istanza di un’esigenza di compimento e di senso che, mettendo in tensione reciproca tradizione e innovazione, origine e fine, forma e vita, non solo le sottrae dall’identificazione col potere ma, nello stesso tempo, ne mostra l’impossibile coincidenza. In questa impossibilità per ogni polo di coincidere con l’altro, la lingua dell’opera indica verso un’esperienza di linguaggio che, senza affidarsi denotativamente alle cose, si presenta come “esperienza possibile”, capace di un uso non indotto ma gratuito, *compositivo* e *costruttivo* del mondo della vita. L’opera d’arte non esplicita alcun contenuto determinato né esplicita referenzialmente sensi compiuti o stati di cose; al contrario, essa mostra una *residualità* silenziosa e inevasa, una negatività e non-identità rispetto alla realtà e al mondo, come spazio stesso della nostra prassi prossima e, insieme, abitualmente incompiuta.

In questo senso, nelle parole di Adorno che commentano la poesia *Alla speranza* di Hölderlin, qui «la lingua, che per rimanere lingua pretende, giudicando attraverso queste particelle, di afferrare la connessione delle cose, nelle medesime particelle [...] rinuncia essa stessa al giudizio»¹⁷⁹. Lo sgretolarsi del ragionamento all’interno della connessione sintattica della poesia è «la *grazia* che nella lingua viene emanata prima del diritto di giudicare, che essa continua a incarnare»¹⁸⁰. La fuga del pensiero è «la fuga della lingua dalla prigione della società di classe, la cui struttura è rispecchiata dal sistema logico della lingua»¹⁸¹.

¹⁷⁹ Th.W. Adorno, *Geschichtphilosophischer Exkurs zur Odyssee*, in «Frankfurter Adorno Blätter», vol. V, Text Kritik, München, 1998; trad. it., *Interpretazione dell’Odissea*, Manifestolibri, Roma, 2000, p. 85.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

CAPITOLO II

La Dialettica negativa: la critica della totalità tra non-identità e modalità del possibile

Ma sembra che la stessa cosa può sia essere che non essere. Infatti tutto ciò che è possibile che sia tagliato o che cammini, è possibile anche che non sia tagliato e che non cammini. La ragione è che tutto ciò che è possibile in questo modo non è sempre in atto, cosicché gli appartiene anche la negazione; infatti può anche non camminare ciò che è capace di camminare, e può anche non essere visto ciò che è visibile.

Aristotele

Premessa

L'obiettivo esplicito di una dialettica *negativa* è la critica al primato del concetto e del principio di identità attraverso l'individuazione e lo svolgimento della *negatività* interna alla struttura stessa della riflessività e del pensiero in genere, vale a dire la tematizzazione e l'approfondimento critico della radicale e persistente *non-coincidenza* e *non-identità* tra il linguaggio e mondo, le parole e le cose, il concetto e l'eterogeneo, il sensibile e l'intelligibile. Espresso attraverso altre parole, è quanto Adorno dirà nelle lezioni del 1962-63 dedicate alla *Philosophische Terminologie*, a proposito della necessità di articolazione dialettica di questo rapporto tra eterogenei come vero e proprio ambito della metafisica: «La metafisica è appunto quel pensiero che non si accontenta dell'esperienza del dato, del fatto, ma che attribuisce invece un'importanza decisiva alla differenza tra fenomeno ed essenza»¹. Per questo, come è stato detto, il *proton pseudos*, l'errore originario che, secondo Adorno, condiziona l'andamento e lo sviluppo stesso della filosofia è proprio quello di porre il primato del concetto «come elemento stabile, identico con sé, non soggetto a generazione e corruzione, rispetto al molteplice diveniente, temporale e corruttibile, che paragonato al concetto possiede uno statuto di realtà minore, e viene quindi tematizzato come *doxa*, non essere, non verità»². Porre il primato del concetto avvalorando

¹ Th.W. Adorno, *Terminologia filosofica* cit. p. 359. Cfr. inoltre Ivi, p. 361: «Ritengo che una delle decisive vie d'accesso alla filosofia [...] consista nel capire che questo uscire dalla sfera della fattualità senza che ciò per cui se ne esce diventi a sua volta una realtà positivamente data è legittimo. Il concetto del fatto, del dato – qualunque esso sia – è in se stesso tale che non soddisfa. Si cerca qualcosa che non possa essere a sua volta ridotto a un fatto, ma che d'altra parte non può essere trovato senza ricorrere a qualcosa di fattuale».

² S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 114. Questo punto sarà uno dei nuclei di riflessione centrali nella lettura che Adorno darà della metafisica nelle sue lezioni del 1965. Cfr. Id., *Metaphysik. Begriff und*

l'uso irriflesso del principio di identità implica da una parte «una visione dualistica della realtà [...] scissa in una sfera stabile e sovratemporale e in una diveniente e corruttibile»³, dall'altra la produzione di esiti riflessivi di tipo idealistico, «poiché il concetto non è separabile dal pensare, e porre il primato del concetto significa appunto porre il pensiero come l'unica vera realtà»⁴. A partire da queste premesse, allora, la tesi di un primato del concetto non viene criticata da un punto di vista esterno rispetto alla sua esistenza, ma attraverso un'analisi immanente del suo procedere, mostrando di volta in volta le contraddizioni interne e le forme di *negatività* irrisolta che ne sospendono e mettono in questione il primato.

Nel suo studio critico sulla formazione della gnoseologia nella filosofia di Husserl, Adorno mette in evidenza come l'individuazione di un Principio Primo a partire dal quale si rende possibile la formazione e l'articolazione di ogni struttura conoscitiva debba considerarsi, per essere tale, come un che di «immediato»⁵, astruendo in questo modo indebitamente un elemento Primo da una dimensione *relazionale* in cui esso è sempre già immerso. Ogni principio, infatti, «sul quale la filosofia può riflettersi come sul suo principio primo deve essere universale, se non vuole essere accusato di casualità. E ogni principio universale di un Primo, fosse anche quello della fatticità nell'empirismo radicale, contiene in sé astrazione»⁶. La dimensione *relazionale*, preindividuale, di cui Adorno tenta di ricostruire la trama rappresenta l'orizzonte di riferimento che non solo rende indebita qualsiasi forma di astrazione preliminare ma che mostra una delle intenzioni fondamentali del movimento riflessivo adorniano: l'insistenza sulla necessità del continuo *rimando* a quanto di volta in volta rimane *escluso* e taciuto all'interno di ogni prestazione verbale e conoscitiva. Di qui, allora, l'essere non è pensabile senza l'ente, la forma senza l'eterogeneo della materia, il significato-concetto uno e identico senza il *rimando* al molteplice che esso raccoglie in unità: ogni struttura categoriale e verbale può essere veramente tale solo all'interno della molteplice moltitudine relazionale da cui ogni volta sembra astrarsi. È per questa pervasiva *co-originarità* implicita e interna ad ogni polo o elemento della relazione – di cui, come vedremo, il modo di essere del linguaggio e dell'opera d'arte rappresentano i paradigmi d'esibizione – che nello stesso concetto di “Primo” è sempre già contenuto, come «implicato di senso», il rimando al *derivato*, a

Probleme, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998, trad. it. *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 3-112. Per lo studio della nascita della matura prospettiva filosofica adorniana compiutasi con l'opera del 1966, vedi quanto detto da S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale* cit., pp. 274 sgg.

³ S. Petrucciani, , *Introduzione a Adorno* cit., p. 115.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Th.W. Adorno, *Zur Metakritik der erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologische Antinomien* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956, trad. it., *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche*, Sugar, Milano, 1964, p. 15.

⁶ *Ibidem*.

quanto primo *non è*. In quanto presuppone sempre, tanto all'esterno quanto all'interno di esso, ciò che *non-è*, vale a dire l'*impossibilità* stessa per qualsiasi polo, principio o significato di coincidere integralmente con la propria presenza, il Primo non è mai veramente tale ma, anche esso, un "derivato del derivato" che dipende dal molteplice eterogeneo che raccoglie in unità non meno che dalla «prestazione sintetica del soggetto pensante»⁷. Allo stesso modo, neanche la mediazione può essere considerata un principio originario dal momento che, se lo fosse, non si farebbe altro che sostanzializzare il momento della relazione, vale a dire si «scambierebbe un concetto di relazione con un concetto di sostanza»⁸. La mediazione non è un principio conoscitivo ma il *modo di essere* che vede coinvolti dimensione riflessiva e dimensione affettiva, il linguaggio e l'eterogeneo; essa come forma e *schema* che rende esplicita la negatività della non-coincidenza dei poli e il momento del persistente *rimando* ad altro – a ciò che potrebbe-essere-altro – non coincide con nulla se non con un continuo rinnovo della tensione dialettica, con «l'esortazione a condurre avanti concretamente la dialettica»:

«lo spirito è tanto poco scindibile dal dato quanto questo da quello. Nessuno dei due è un Primo. Il fatto che entrambi siano sostanzialmente mediati l'uno dall'altro li rende entrambi ugualmente inadatti ad essere principi originari; se tuttavia qualcuno volesse scoprire il principio originario proprio in un tale esser-mediati scambiarebbe un concetto di relazione con un concetto di sostanza e rivendicherebbe come origine il *flatus vocis*. La mediatezza non è un'osservazione positiva sull'Essere bensì una direttiva data alla coscienza a non fermarsi a tale positività; è in sostanza l'esortazione a condurre avanti concretamente la dialettica»⁹.

Ecco perché, conseguentemente a quanto detto, Adorno vuole mostrare quanto i principi logici, anche nella loro formulazione più astratta e raffinata, implicino sempre una serie di rimandi costanti che devono essere esplicitati; da una parte essi rimandano sempre ad una *eterogeneità molteplice e sensibile* – questo, a nostro avviso, uno dei significati principali e persistenti di ciò che Adorno chiama "Objekt" – che non può essere esaurientemente risolta e contenuta nella predicazione, dall'altra essi rimandano sempre a un soggetto *parlante*, dunque pensante: se non v'è "logica senza proposizioni, né proposizione senza funzione sintetica del pensiero"¹⁰, allora la logica nel suo apparato formale non avrebbe senso al di fuori dei *parlanti*, dei soggetti che si danno e costituiscono solo all'interno di plurime *istanze di discorso*¹¹. In questa prospettiva, se vi è qui in

⁷ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 117.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Th.W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche* cit., p. 32.

¹⁰ *Ivi*, p. 85.

¹¹ Come è noto l'espressione "istanza di discorso" o, a seconda delle traduzioni, "situazione di discorso" di cui qui si fa uso appartiene al lessico teorico di Émile Benveniste, così come è stata sviluppata

gioco qualcosa come un concetto di “verità” allora esso può essere pensato solo come tensione, «campo di forze»¹² (al di fuori di ogni dimensione statica congrua con un paradigma linguistico referenziale-denotativo, riproduttivo dello stato di cose), che va oltre le forme linguistiche della conoscenza pienamente dispiegata per esporre la *negatività* interna ad ogni operazione significativa e dicibile e di qui mostra la dimensione modale del *possibile* sempre bisognosa di determinazione e riflessione. La verità, in questo senso, non coincide con alcuna entità statica, ma solo con un movimento che si dispiega nell’urgenza dialettica di volta in volta diversa e incompiuta di soggetto e oggetto.

Il modello adorniano, dunque, che tenta di non risolversi o esaurirsi nel nesso stabilito tra il concetto e la cosa, punta allora sullo spazio vuoto, sulla non-coincidenza e *non-identità* che attraversa la relazione tra le parole e le cose, il soggetto e l’oggetto, il sensibile e l’intelligibile. In questa direzione critica, allora, sarà proprio la statura modale della *contingenza* a permeare di sé la relazione fra le polarità in questione, a rendere conto passo dopo passo del loro *poter-essere* e, insieme, del loro *poter-non-essere*; ogni operazione linguistico-concettuale come ogni configurazione sensibile – linguaggio, concetto e, nella *Teoria estetica*, l’opera d’arte – non solo dovrà essere in grado di *nominare* il “possibile” cui essa si rivolge, ma dovrà anche esibire e mostrare *la possibilità che essi stessi siano*, possano ancora e di nuovo essere nell’aver luogo della significazione e di un senso esplicitabile. Insomma, dimensione linguistico-concettuale e dimensione sensibile, dimensione logica e dimensione estetica (così come soggetto e oggetto), in quanto non-identiche e continuamente rimandanti l’una all’altra, si scopriranno essere sempre l’una l’*immagine eterogenea* dell’altra: esse saranno e si troveranno sempre coinvolte nella loro reciprocità ma, in questa intimità, mai coincidenti l’una con l’altra e, per questo, esprimibili e mostrabili sempre e solo l’una *attraverso* l’altra.

L’apertura del pensiero al non-identico, come si vedrà, da una parte allude ad un’utopia della conoscenza e della prassi, idea che, in quanto puramente *possibile*, non può essere posta o detta affermativamente né rappresentata positivamente, ma solo negativamente esibita; dall’altra, la dimensione utopica verso cui lo sforzo della riflessione sempre tende è qualcosa che può annunciarsi e avvenire solo all’interno del linguaggio, qui inteso non come strumento rappresentativo o comunicativo, ma come *modo mimetico, compositivo ed espressivo* capace di *mostrare*, senza riuscire a *dire*, ciò che la sequenza di concetti non è in grado di comunicare.

dall’importante linguista in diversi saggi. Cfr. almeno È. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Editions Gallimard, Paris, 1966, trad. it., *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale* cit., pp. 310-319.

¹² Th.W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche* cit., p. 80.

L'esposizione non è elemento aggiuntivo per la filosofia ma "momento espressivo-integrale", mimetico e non-concettuale predisposto a provvisorie oggettivazioni solo *nel* e tramite il linguaggio; in questo senso, ciò che l'uso del linguaggio e l'analisi di quanto avviene attraverso di esso e oltre di esso deve mostrare è la non-identità e non-coincidenza tra momento logico-concettuale e momento sensibile, estetico e mimetico, spingendo, a partire da ciò, verso una loro costante articolazione e reciproco *rimando*. Per Adorno non vale, differentemente da quanto erroneamente si è potuto pensare, la scissione superficiale tra una dimensione conoscitiva capace di intenzionare il vero e una estetica dedicata a un "bello" impegnato a redimere le fratture che riflessione e prassi non riescono a comporre. Al contrario, come l'arte è espressione che rende possibile l'ampliamento e l'incremento della dimensione strettamente conoscitiva, così la filosofia, come indagine sul senso e sul linguaggio, è tanto conoscenza quanto *composizione*. Entrambe, incontrandosi e separandosi incessantemente, si adoperano, coinvolgendosi, per l'esposizione di quanto nella prassi vigente, e nell'immanenza della sua effettualità, persevera ancora nello stato di un *possibile* inespresso bisognoso e suscettibile di *attuazione* ma che, nella sua intima natura *contingente*, corre sempre il rischio di perseverare nella forma *impossibile* di un irreparabile silenzio.

EXCURSUS: *La relazione polare delle soggettività all'interno del linguaggio: tra Adorno e Benveniste*

In un saggio di fondamentale importanza, *La soggettività nel linguaggio*, Émile Benveniste ha messo in evidenza, con consistente radicalità teorica, come e quanto sia solo e proprio *nel* linguaggio e mediante esso che il singolo si costituisce come *soggetto*, dal momento che solo il linguaggio fonda nella realtà, «nella *sua* realtà che è quella dell'essere, il concetto di "ego"»¹³. Benveniste specifica come la soggettività in questione nel suo studio non sia quella che si definisce in base alla «coscienza che ciascuno prova di essere se stesso» - dal momento che, per il linguista, una vera e propria coscienza si sviluppa solo attraverso l'appropriazione del linguaggio da parte del soggetto parlante, nel momento in cui si appropria del pronome "io" e dice "io" -, bensì quella che emerge attraverso la capacità del *parlante* di porsi nella posizione di soggetto all'interno della lingua, vale a dire una soggettività che può essere tale solo attraverso e nel momento dell'appropriazione del linguaggio e della parola; l'"io" affiora, sorge ed emerge solo nel momento

¹³ È. Benveniste, *La soggettività nel linguaggio* cit., p. 312.

in cui *dice* “io”, si appropria del pronome “io”: esso «È “ego” che *dice* ego»¹⁴. Qui, in questo momento di appropriazione della lingua, logica e ontologia, linguaggio ed *essere*, non si separano ma, al contrario, si incontrano nel momento in cui la soggettività si propone come l’affiorare «nell’*essere* di una proprietà fondamentale del linguaggio»¹⁵ («La soggettività di cui ci occupiamo in questa sede è la capacità del parlante di porsi come “soggetto”. Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova di essere se stesso [...] ma come l’unità psichica che trascende la totalità delle esperienze vissute che essa riunisce, e che assicura il permanere della coscienza. Noi riteniamo che questa “soggettività”, che la si consideri da un punto di vista fenomenologico o psicologico, non importa, non è altro che l’emergere nell’essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. È “ego” che *dice* “ego”. In ciò troviamo il fondamento della “soggettività”, che si determina attraverso lo *status* linguistico della persona»)¹⁶.

In singolare sintonia con le intenzioni della prospettiva adorniana, questo e solo questo l’accordo inconsapevole fra i due che qui ci interessa, anche per Benveniste qualcosa come la “coscienza di sé” è possibile solo «per contrasto» dal momento che l’uso del pronome *io* è possibile solo nel rivolgersi a qualcuno che nell’allocuzione si posiziona come un *tu*. Ma la radicalità e la ricchezza della proposta teorica in questione, si riscontra nel fatto che ciò che Benveniste mette in evidenza non è la pre-esistenza dei poli o dei soggetti coinvolti tra i quali, in un secondo momento, si instaurerebbe la relazione ma, al contrario, che essi si generino in modo complementare *l’uno dall’altro*: l’*io* stesso diventa un *tu*, *rimanda* a un altro, nell’allocuzione stessa attraverso la quale si designa come *io*. Il parlante, dunque, si pone come soggetto riferendosi a se stesso dicendo *io* e, attraverso questo proferimento, si pone come «un’altra persona [...] un’eco alla quale io dico *tu* e che mi dice *tu*»: «È questa condizione di dialogo che è costitutiva della *persona*, poiché implica reciprocamente che *io* divenga *tu* nell’allocuzione di chi a sua volta si designa come *io*. [...] Il linguaggio è possibile solo in quanto ciascun parlante si pone come *soggetto*, rimandando a se stesso come *io* nel suo discorso. Per ciò stesso, *io* pone un’altra persona, quella che, sebbene completamente esterna a “me”, diventa la mia eco alla quale io dico *tu* e che mi dice *tu*»¹⁷. Non vi è un soggetto che ponga un altro soggetto, o un soggetto che ponga un oggetto: le due componenti sono già implicitamente connesse nell’esercizio stesso del linguaggio, dal momento che proprio ogni volta che mi pronuncio come *io* cade fuori, nel proferimento, qualcosa come un *tu*, un altro.

Nelle parole di Benveniste, dunque, la «polarità delle persone»¹⁸, il loro essere già sempre

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

implicate l'una nell'altra in quanto emergenti nella lingua, «è la condizione fondamentale del linguaggio»¹⁹. La polarità in questione che non prevede una relazione frontale tra soggetti non significa, proprio per questo, né uguaglianza né simmetria: i termini sono «complementari [...] e nello stesso tempo reversibili»: se è vero che «"ego" ha sempre una posizione trascendente rispetto a *tu* [...] tuttavia nessuno dei due termini può concepirsi senza l'altro»²⁰. In questo modo, nelle soggettività che reciprocamente affiorano solo nella presa di possesso della parola all'interno del linguaggio, non solo cadono le vecchie antinomie «dell' "io" e dell' "altro", dell'individuo e della società», ma, ancora più in sintonia con il discorso adorniano, esse sono «Dualità che è illegittimo ed erroneo ridurre a un unico termine originario, sia esso l'"io", che dovrebbe essere insediato nella sua propria coscienza per aprirsi poi a quella del "prossimo", o sia al contrario la società, che preesisterebbe come totalità all'individuo e dalla quale questo ultimo non riuscirebbe a svincolarsi se non acquisendo a mano a mano la coscienza di sé»²¹. Nessuno dei termini determina preliminarmente l'altro dal momento che, dal punto di vista del linguaggio, ogni termine vive dentro il proferimento dell'altro: il fondamento linguistico della soggettività, il suo inaugurarsi come tale solo nell'istanza di discorso è una «realtà dialettica che ingloba i due termini e li definisce mediante una reciproca relazione [...]»²². Se ogni termine che affiora nell'esperienza di linguaggio pone già sempre l'altro, allora ogni termine o polo è già sempre *non-identico* rispetto alla propria presenza e alla propria esistenza: nel linguaggio il soggetto è già sempre smarcato rispetto a se stesso, soggettivato e desoggettivato a un tempo, effettuale e, insieme, contingente.

Infine, la soggettività e l'esperienza di linguaggio in gioco nell'analisi di Benvensite riverbera limpidamente nelle parole che Paul Celan dedica alla poesia (in questo caso specifico la poesia di Osip Mandel'stam): la poesia intesa come «*dialogo*»²³ in atto e, insieme, *impossibile*. Nel luogo della poesia, infatti, il soggetto si costituisce e "rende presente" come «colui cui è *rivolto* il discorso»²⁴: il soggetto avviene come resto dell'altro-da-sé, "raggrumandosi" «attorno all'*io* che gli

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 313.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Cfr. Ivi, p. 314: «A che cosa si riferisce allora *io*? A qualcosa di particolarissimo, che è esclusivamente linguistico: *io* si riferisce all'atto di discorso individuale nel quale è pronunciato, e ne designa il parlante. È un termine che non può essere identificato se non in quanto altrove abbiamo chiamato una situazione di discorso, e che ha solo una referenza attuale. La realtà alla quale esso rimanda è una realtà del discorso. È nella situazione di discorso in cui *io* designa il parlante che quest'ultimo si enuncia come "soggetto". È quindi vero alla lettera che il fondamento della soggettività è nell'esercizio della lingua. Se ci si riflette seriamente, si vedrà che non vi sono altre testimonianze oggettive dell'identità del soggetto fuorché quella che in tal modo egli stesso dà su se stesso».

²³ P. Celan, *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke*, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983; trad. it., *La verità della poesia. «Il meridiano» e alter prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 2008, p. 49.

²⁴ *Ibidem* (corsivo mio).

rivolge la parola e lo nomina»²⁵, senza che *io* e *tu* possano mai possedersi nell'incontro avvenuto. Il dialogo qui non è reciprocità raggiunta, ma inappropriabile prossimità, relazione e tensione impropria e incongrua, senza proprietà. Nella presenza di un *io* come esito di un *tu* e di un *tu* nominato da un *io* «ciò che attraverso la nominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un *tu* introduce la propria *alterità* ed *estraneità*. Ancora nell'*hic et nunc* del poema, ancora in questa immediatezza e contiguità, esso fa sentire la sua *distanza* [...]»²⁶.

1. La Dialettica negativa di Adorno come Logik des Zerfalls

1.1 Durante una lezione datata 15 luglio 1965 e raccolta nel testo *Metaphysik. Begriff und Probleme*, lezioni strettamente connesse con la parte finale della *Dialettica negativa*, Adorno fa il punto su quello che, nella sua visione, è divenuto il rapporto fra storia e metafisica, realtà storica e filosofia dopo Auschwitz:

[...] per nessun uomo a cui non sia morto l'organo dell'esperienza, il mondo *dopo* Auschwitz, cioè il mondo in cui Auschwitz fu possibile, non può più essere lo stesso di prima. E se ci si osserva e analizza precisamente, credo che si trovi che fin nelle più segrete reazioni che si hanno, ha la sua importanza decisiva appunto la coscienza di vivere in un mondo in cui ciò è possibile – *di nuovo* possibile, *anzitutto* possibile. [...] Al cospetto di queste esperienze l'affermazione di un senso, posto *formaliter* nella metafisica, si è trasformata in ideologia, cioè in una vuota consolazione che assolve al contempo una funzione molto precisa nel mondo come esso ormai è; cioè quella di tenere gli uomini alla sbarra²⁷.

È sullo sfondo di questo orizzonte problematico che la *Dialettica negativa* di Adorno, in quanto «teoria dell'autotrasformazione critica del pensiero resasi storicamente necessaria dopo Auschwitz», si determina, in primo luogo e nel suo movimento, come la trasformazione della logica hegeliana, «nel suo metodo, nel suo procedere (*Verfahren*) e apparato categoriale»²⁸. Essa si

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 50 (corsivi miei).

²⁷ Th. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi* cit., p. 125.

²⁸ Cfr. A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di) *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma, 2008, p. 166. Nella linea teorica e metodologica intrapresa, tra gli altri, dalla Nuzzo, la trasformazione, da parte di Adorno, della dialettica hegeliana indica come, rimanendo all'interno di essa, «tale trasformazione risponde alle stesse esigenze teoriche della *Veränderung* cui Hegel sottopone la logica e la metafisica tradizionali ai fini di una comprensione del proprio presente storico. Capire in che modo Adorno realizza tale trasformazione è essenziale se vogliamo capire la specificità e la portata della *negatività* propria della dialettica da lui

allontana da quella hegeliana *rimanendone all'interno*, eseguendone il medesimo movimento. La dialettica, per Adorno, non è né metodo né coincidenza tra pensiero e realtà ma, al contrario, muove nella direzione di una *discrepanza e non-identità* tra pensiero e realtà, parola e cosa. Una dialettica negativa non è metodo in quanto «la cosa inconciliata [*die unversöhnte Sache*], a cui manca proprio quell'identità che il pensiero surroga, è contraddittoria e si chiude a ogni tentativo di una sua interpretazione univoca [*ist widerspruchsvoll und sperrt sich gegen jeglichen Versuch ihrer einstimmigen Deutung*]. Essa provoca la dialettica, non l'impulso organizzativo del pensiero»²⁹; allo stesso modo non può essere considerata come coincidenza tra logica e realtà, come “semplice reale” in quanto «la contraddittorietà è una categoria di riflessione [*eine Reflexionskategorie*], il confronto pensante di concetto e cosa [*von Begriff und Sache*]»³⁰. La dialettica come *Verfahren*, come un “procedere”, significa «pensare in contraddizioni [*Widerspruches*] per e contro la contraddizione una volta percepita nella cosa. Come contraddizione nella realtà essa è contraddizione contro di questa. Ma una dialettica del genere non è più compatibile con Hegel»³¹. Il movimento della dialettica negativa, dunque, va nella direzione della “frattura”, della non-coincidenza e non-identità, di una negatività residuale e non risolta che esclude l'idea stessa di una totalità finale posseduta nel pensiero, conciliata, predicativamente affermativa. L'intenzionalità di questa logica, nelle parole di Adorno,

non tende all'identità nella *differenza* di ogni oggetto dal suo concetto; piuttosto ha in sospetto l'identico [*Ihre Bewegung tendiert nicht auf die Identität in der Differenz jeglichen Gegenstandes von seinem Begriff; eher beargwöhnt sie Identisches*]. La sua logica è *disgregativa* [*Ihre Logik ist eine des Zerfalls*] della figura armata e reificata dei concetti che il soggetto ha immediatamente di fronte. Che questa figura sia identica al soggetto è la non verità. Con essa la preformazione soggettiva del fenomeno si mette al posto del non identico in esso, dell'*individuum ineffabile*³².

La dialettica negativa di Adorno, non elimina l'identità, al contrario, ne assume la categoria per sfibrarne la presunta compattezza, facendone emergere quanto in essa e da essa rimane escluso, assente, anche esso *mantenendolo tale*. La negatività della dialettica adorniana, in questo senso, non fa a meno del suo oggetto: al contrario, essa lo penetra per *disgregarlo* e di qui, *aprirlo* verso

proposta, la presunta distanza da Hegel» Ivi, p. 167. Nello svolgimento delle questioni determinanti la *Dialettica negativa* cercheremo di mostrare come, a nostro avviso, pur rimanendo all'*interno* del modo dialettico Adorno vada nella direzione di uno smarcamento dalla dialettica. Da un pensare per concetti, a un pensare in *costellazioni*.

²⁹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 131.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem* (corsivo mio).

configurazioni possibili³³.

Se - seguendo il parallelismo adorniano tra la categoria della totalità e il mondo del dominio, l'antagonistico e inconciliato mondo degli uomini - «alla totalità bisogna opporsi, smascherando la sua non-identità con sé che essa rinnega in base al proprio concetto»³⁴, questo è possibile solo insistendo all'interno del contesto e del concetto, facendo uso delle medesime categorie contro cui si discute: la dialettica negativa «è legata, come al suo punto di partenza, alle massime categorie della filosofia dell'identità [*als an ihrem Ausgang, gebunden an die obersten Kategorien von Identitätsphilosophie*]»³⁵. In questa prospettiva, la dialettica negativa muta criticamente le procedure della dialettica speculativa hegeliana; essa le assume su di sé per rivolgersi contro se stessa. Nel suo momento iniziale essa si pone come identica alla logica identitaria hegeliana fino a doversi dichiarare, nel suo punto di partenza, «falsa, logico-identitaria, lo stesso contro cui viene pensata»³⁶. È solo all'interno della falsità del dogmatismo del principio di identità che essa si determina come “auto-trasformazione critica del pensiero”³⁷. Attraverso l'operatività della propria negatività essa «deve correggersi nel suo procedimento critico che modifica i concetti da essa stessa trattati formalmente come se per lei fossero ancora i primi»³⁸. Per questo il processo dialettico si configura, di volta in volta, come il movimento di autocorrezione e di critica immanente attraverso il quale la razionalità trasforma se stessa nel suo punto di partenza; essa deve, in qualche modo, vedersi per quanto ancora *non-è*. Secondo una logica di articolazione *dialettica* che aveva visto la sua prima e radicale elaborazione nella *Dialettica dell'illuminismo*, l'urgenza teoretica della *Dialettica negativa* ribadisce come il momento *autoriflessivo* della ragione – la ragione critico-emancipativa – non debba essere considerato né come qualcosa di contrapposto – di *totalmente altro* – rispetto alla ragione illuministico-strumentale, né tantomeno come la sua semplice negazione. Adorno cerca e insegue, come vedremo, la tematizzazione di una *polarità* dialettica libera da un modello gnoseologico contraddistinto da opposizioni dicotomiche. In questo senso, il movimento autoriflessivo e negativo della ragione e del linguaggio si impone come “negazione determinata” di un uso puramente strumentale e affermativo della ragione stessa, mostrando come quest'ultima debba mutarsi dal suo stesso interno in una “nuova figura”³⁹ attraverso la

³³ «Il punto cruciale è che, per quanto ‘sospettosa’, la dialettica negativa di Adorno non può però prescindere dall'identità – essa può solo infatti cercare di trasformarla criticamente. La trasformazione che Adorno propone consiste nella procedura di *disgregazione (Verfall)*». A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 167.

³⁴ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 134.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 167.

³⁸ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 134.

³⁹ Cfr. S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., pp. 110-130.

tematizzazione del proprio limite e procedendo verso una propria *configurazione* critica, nel senso di un movimento autoriflessivo capace di mettere in questione se stessa e, attraverso questo gesto, le medesime categorie che articolano la normatività della prassi del dominio. Questa correzione, «compiendo il passo ulteriore oltre Hegel, sancisce l'apertura e ad un tempo la specifica negatività della dialettica adorniana»⁴⁰.

1.2 Nel medio della critica, il momento dell'identico non scompare, esso si «trasforma qualitativamente [*durch ihre Kritik verschwindet die Identität nicht; sie verändert sich qualitativ*]. In essa vivono elementi di affinità dell'oggetto al suo pensiero»⁴¹. Se l'umanità, sostiene Adorno, vuole liberarsi dalla coercizione subita realmente sotto forma di identificazione reale e predicativa – in quanto servitù imposta dal principio di scambio e omologazione propria di un pensiero amministrativo che, come sviluppo ipertrofico della ragione e suo esaudimento, ha condotto all'omicidio amministrato di Auschwitz⁴² – allora deve raggiungere, al tempo stesso, l'identità con il suo concetto. Se la regressione della coscienza è il prodotto della sua mancanza di autoriflessione, essa stessa è, nello stesso tempo, ancora in grado di riconoscere il principio di identità. Allo stesso modo se non è possibile pensare senza identificazione, in quanto «ogni determinazione è identificazione [*jede Bestimmung ist Identifikation*]», la stessa soggettività che determina è in grado, proprio nel dire e nel giudicare, di avvicinarsi «anche a quel che l'oggetto è in quanto non-identico [*als Nichtidentisches*]: mentre lo plasma, vuole lasciarsi plasmare da lui [*indem sie es prägt, will sie von ihm sich prägen lassen*]»⁴³. Nell'assumere l'identità come punto di partenza critico essa non dilegua, ma si trasforma diventando “identità razionale”, vale a dire momento in cui si dischiudono possibilità reali non percepite, o intraviste, all'interno del cerchio magico della produzione totalizzante, di una totalità puramente cumulativa.

Se l'identità hegeliana, quale culmine del processo dialettico, arresta la dimensione “processuale” di ogni singolarità, risolvendo ogni “possibilità” nell'attualità dello spirito pienamente realizzata, ciò che Adorno denomina come “identità razionale”⁴⁴ implica l'emergenza dello scarto, come articolazione e insieme non coincidenza, prossimità e insanabile distanza tra dimensione del “possibile” e momento “reale”. Rimanendo irrisolta proprio all'interno della datità

⁴⁰ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 167.

⁴¹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 135.

⁴² «La collera che insorge, dopo Auschwitz, contro ogni affermazione di positività dell'esistenza in quanto bigottismo, ingiustizia nei confronti delle vittime, contro il fatto che si estraiga un senso sia pur assai sbiadito dal loro destino, ha il suo momento oggettivo, dopo che sono accadute cose che fanno oltraggio alla costruzione di un senso immanente irradiato da una trascendenza posta affermativamente». Ivi, p. 325.

⁴³ Ivi, p. 135.

⁴⁴ Su questo cfr. ancora quanto detto da A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 168.

effettuale la “potenza” adorniana – il “possibile” – si schiude proprio e solo all’interno di questa vita e delle sue determinazioni. La negatività interna a questo momento della razionalità, nella sua forza centrifuga e paradigmatica, rimanda necessariamente oltre sé, verso l’orizzonte dischiuso e indeterminato di quanto “potrebbe essere altrimenti”, di quanto ancora “non-è”: «il circolo magico dell’idealismo è varcato solo da ciò che resta inscritto nella sua figura, da ciò che riattuando la sua procedura deduttiva, lo chiama per nome, da ciò che sulla base del modello dispiegato di totalità ne dimostra la scissione, la non verità»⁴⁵. È solo in questa apertura dell’identico, dell’attualità, alla dimensione del possibile, che si offre il rischio di una dialettica negativa, la promessa non mantenuta della sua insistenza critica. Essa indica verso una topografia del possibile interna ma radicalmente divergente rispetto alla razionalità esaudita nella piena attualità e nella costanza della sua realizzazione nella vita amministrata. Il “dover-essere” di cui Adorno incarica la filosofia, vale a dire un pensare che nel suo esercizio non può non porsi il problema di se stesso e della propria legittimità⁴⁶, fa tutt’uno con un “poter-essere” radicato nella storia, interno ad essa, produttivo di essa.

La dialettica negativa come dialettica polare che può essere tale in quanto mai coincidente con sé, con la propria immagine, è dialettica che muove contro se stessa, che si impedisce ogni forma di stasi e compiutezza, per ripetersi nella sua continua processualità, non-identità. La dialettica negativa come “*Logik des Zerfalls*”, come logica della disgregazione è anche disgregazione della logica dal suo stesso interno, vale a dire esaurimento e sfinimento della unilaterale funzionalità della ragione, nel lessico adorniano di reiterata “essenza affermativa [*affirmativem Wesen*]”⁴⁷. Che quello di Adorno, in modo profondamente analogo a quello di Walter Benjamin, sia un pensiero dialettico significa, in primo luogo, che non basta stabilire una relazione antitetica tra termini tra loro distinti, in cui l’uno si limiterebbe ad assumere una posizione contrapposta rispetto all’altro; ciò che occorre, invece, è riconoscere all’interno di ogni termine «una potenza dialettica in atto»⁴⁸, movimento tensivo teso all’irrisolvibilità concettuale che sarà

⁴⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 132.

⁴⁶ «La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione. Il giudizio sommario che abbia semplicemente interpretato il mondo e che per rassegnazione di fronte alla realtà sia paralizzata anche internamente, si trasforma in disfattismo della ragione, dopo che la trasformazione del mondo è fallita. [...] Dopo che la filosofia non ha mantenuto la promessa di coincidere con la realtà o di accingersi a produrla, è costretta a criticare senza riguardi anche se stessa». Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, p. 5. Allo stesso modo Stefano Petrucciani, nella sua introduzione alla *Dialettica negativa* mette in evidente come la dialettica adorniana, come ogni filosofia consapevole di sé, «non può non prendere le mosse da una ricognizione di quella struttura categoriale che costituisce la robusta trama su cui si intesse ogni nostro pensiero, giudizio, asserzione. Al centro di questa struttura, nel cuore dell’articolazione del logos, Adorno colloca la categoria dell’identità [...]». Cfr. S. Petrucciani, *Un pensiero sul margine del paradosso*, in Ivi, p. XIII.

⁴⁷ Cfr. Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 3.

⁴⁸ E. De Vito, *L’immagine occidentale*, Quodlibet, Macerata, 2015, p. 139.

pienamente dispiegato ed esibito nella *Teoria estetica* adorniana. In questo senso il concetto, e il mantenimento di esso su cui insiste Adorno nella *Dialettica negativa*, richiede di essere inteso non solo come *Gattungsbegriff*, “concetto di genere” o calcolo di medie, ma deve poter esser visto anche come momento necessario di “esposizione” ed “esibizione” di quanto si configura come non-identico, rappresentazione di un senso che non si risolve nel medio attraverso il quale pure necessariamente si esprime⁴⁹. L'intero cui la filosofia, il pensiero, mira non può essere costruito all'interno di nessi argomentativi connessi per successione; esso, piuttosto, deve “configurarsi”, deve essere “montato” a partire da frammenti abbandonati e organizzati all'interno di una “costellazione”. La costellazione indica precisamente la “configurazione” di un senso che lungi dal poter essere espresso affermativamente, di volta in volta, per analogia, deve configurarsi e costruirsi intorno a un centro che rimane costantemente *vuoto*. Concetti e significati non incontrano la propria giustificazione all'interno di un fondamento logico, ma, come vedremo in seguito, mostrano la propria stringenza tramite una relazione di intermittente, potremmo dire, “affinità *analogica*”.

1.3 La dialettica negativa si volge contro la stasi dal concetto, il suo irrigidimento, vale a dire la ripetizione irriflessa di esso divenuta ideologia; essa, in quanto logica della disgregazione, è, come abbiamo visto, «disgregativa della figura armata e reificata dei concetti che il soggetto conoscente ha immediatamente di fronte. Che questa figura sia identica al soggetto è la non verità»⁵⁰. La logica adorniana mette in questione la “reificazione dei concetti”, vale a dire l'andamento unilaterale e totalizzante della logica conoscitiva sottostante al rapporto soggetto-oggetto; procedura conoscitiva totalizzante che vede la riduzione del “momento oggettivo” – dell'*altro da sé, di quell'altro ancora sempre da pensare* – al momento e alla sola attività del soggetto conoscente. In questo senso preciso e in polemica con la natura del concetto hegeliano, una logica disgregativa si inquadra come disgregazione e sospensione del momento “sintetico” nello svilupparsi della conoscenza. Ciò che naturalmente qui si discute non è la natura conoscitiva del soggetto, anzi essa è il tratto che Adorno costantemente si impegna a difendere, ma la sua natura, e i suoi esiti, *appropriativi, strumentali*. L'operazione adorniana si spinge fino a dichiarare una “supremazia dell'oggetto” per evidenziare la preponderanza della relazione di costante *coesistenza* dei due poli, già sempre interni l'uno all'altro, già sempre *espropriati* della propria precaria identità: «Il soggetto non è mai in verità interamente soggetto, l'oggetto mai interamente oggetto; eppure nessuno dei due è il frammento di un terzo che li trascenderebbe [*Subjekt ist in Wahrheit nie ganz Subjekt, Objekt nie ganz Objekt; dennoch beide nicht aus einem Dritten herausgestückt das sie*

⁴⁹ Per un'attenta analisi di questo “movimento di pensiero” relativo alla riflessione di Walter Benjamin, e a cui qui si fa riferimento, si vedano le importanti considerazioni di Emiliano De Vito, in Ivi, pp. 139-146.

⁵⁰ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 131.

transzendierte]»⁵¹. Allo stesso modo, la questione di cui si occupa l'intera riflessione adorniana riguarda proprio l'esposizione e il rapporto – di cui egli esibisce la natura problematica e la necessità dell'indagine – tra il mondo intelligibile e il mondo sensibile, la natura dell'affezione e dell'affinità nella compenetrazione perenne fra i due momenti, soggettivo e oggettivo, il loro continuo allontanarsi e incontrarsi, il loro *affiancarsi* senza mai *coincidere né possedersi*. Si tratta, come sarà pienamente tematizzato nella *Teoria estetica*, di quella tensione nello stesso tempo *attiva* e *passiva*, produttiva e ricettiva, che contraddistingue il coinvolgimento non-conoscitivo della “dimensione *sensibile*”, l'atteggiamento estetico «come qualcosa di irriducibile alla dimensione logotetica dell'Io»⁵², quella che Adorno definisce come «la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica»⁵³. In questo senso, la coscienza o il concetto reificati, vale a dire una coscienza e un concetto superstiziosamente coincidenti con la propria identità, sono, per Adorno, come un'individualità immemore del *contatto* con la “cosa”, un'individualità dimentica «di quell'esser toccati da altro che è inassimilabile ad ogni futura identità»⁵⁴. La dimensione sensibile, come vedremo, è segnata in lungo e in largo dall'assorbimento all'interno di una relazione che non prevede l'autonomia delle polarità in essa in gioco⁵⁵; coinvolto nella relazione tensiva con l'oggetto, il soggetto non è in grado di definirsi senza il rimando all'oggetto che lo *affeziona*. Disgregando «l'armatura ordinante del pensiero totalizzante»⁵⁶ la dialettica negativa ne rivela l'ideologia sottostante, implicita, vale a dire il fatto che la separazione tra il momento soggettivo e quello oggettivo ha come esito la costruzione dell'oggetto come *Gegenstand*, come qualcosa di posto di fronte al soggetto, qualcosa di esterno ad esso, momento della sua “appropriazione” conoscitiva. Il pensiero identitario, tuttavia, nasconde l'origine soggettivistica⁵⁷

⁵¹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 158.

⁵² F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova, 2002, p. 168.

⁵³ Th. W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 466.

⁵⁴ F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea* cit., p. 168.

⁵⁵ Per una analisi estesa di questa relazione che vede coinvolti, nella loro continua interazione, soggetto, linguaggio e vita, si veda quanto detto da Paolo Virno in *L'uso della vita*, in Id., *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 155-187.

⁵⁶ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 169.

⁵⁷ Come ha sottolineato Brian O'Connor, Adorno non mette in questione le capacità di determinazione del soggetto, quanto piuttosto ogni teoria che comprende l'esperienza come qualcosa di interamente spiegabile e risolvibile all'interno e in riferimento alle capacità cognitive del soggetto. Una posizione filosofica che legge la realtà e i suoi significati come un prodotto del solo lavoro intenzionale della coscienza confonde l'idea dell'impossibilità del darsi di un'esperienza al di fuori del soggetto con quella che considera l'esperienza come un *prodotto* della coscienza: «His [Adorno] argument is not opposed to the view that the subject has determinative capacities [...], but is aimed, rather, at theories that understand experience to be entirely explicable by reference to the capacities of the subject. To put this another way: certain positions confuse the subjective quality of experience – that experience is impossible without consciousness – with the idea that experience is produced by consciousness. These investigations remain, ultimately, locked into subjectivity

della «separazione insistendo sul momento della sintesi, della totalità unificata in cui la separazione viene superata e conciliata. La degradazione dell'oggetto è strumentale all'esaltazione dei poteri del soggetto»⁵⁸: «Certamente la separazione, che fa dell'oggetto l'estraneo, il dominabile e se ne appropriata, è soggettiva, il risultato di una armatura ordinante. Solo che la critica dell'origine soggettiva della separazione non riunisce il separato, una volta che si è realmente diviso»⁵⁹.

In questo senso, se la metafisica e una logica strettamente conoscitiva presentano la dimensione oppositiva – lo stare dell'uno contro l'altro – come l'unico modo di pensare il rapporto fra soggetto e oggetto, per Adorno essa non solo non è l'unica via disponibile al pensiero, ma la relazione fra i due termini può essere davvero tale solo in quanto implica il loro *reciproco compenetrarsi* e, insieme e proprio per questo, il loro continuo *sfuggirsi*. È per questo che la forma paradossale dell'attività umana, come forma della soggettività, riguarda sempre il suo essere in una relazione costante con una *passività* che la precede, sopravanza e affeziona; la forma di una “priorità” e “restituzione” dell'oggetto è la formula attraverso la quale Adorno suggerisce come l'individualità sia tale in quanto *individuazione potenziale* o, meglio, *potenza individuata* di una generalità *anonima* – linguaggio, relazioni sociali, paradigmi universali – che sempre la *precede*. In quanto potenza individuata, essa è solo «una delle possibili individuazioni della potenza»⁶⁰, vale a dire una singolarità contingente che realizza alcuni aspetti di essa *solo* per rimandare a quanto *non è*. Essa è individuazione che implica sempre una *scissione*, vale a dire una relazione costante che non si risolve mai in una *coincidenza assoluta* con il mondo. Questa scissione richiede continuamente la propria articolazione dal momento che i poli in questione – soggetto e oggetto – non si separano mai, ma hanno appunto «l'abitudine di una tensione»⁶¹, vale a dire il relazionarsi costante con una dimensione di passività – un *pathos*⁶² – in cui i due termini si distinguono e, insieme, si confondono. Insomma, il mantenersi della tensione implica sempre, in quanto relazione, *l'impossibilità* della coincidenza. Gli elementi e le polarità in gioco sono tali solo in questo reciproco rimando e abbandono, nella loro comune indeterminazione. L'una non può mai definirsi senza contaminarsi dell'altra ma, proprio per questo, mai possedersi all'interno di una compiuta integrità. Essi possono e debbono “configurare”, di volta in volta, la loro relazione. La dialettica

and thereby fail to explain the reality of the external sources of experience». B. O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, The Mit Press Cambridge, London, 2004, pp-52-53.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 158.

⁶⁰ Cfr. P. Virno, *Moltitudine e principio di individuazione*, in G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, Derive Approdi, Roma, 2006, p. 276.

⁶¹ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 103.

⁶² Cfr. G. Di Giacomo, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «Idee», 58, 2005, pp. 106-112.

negativa in quanto “logica della disgregazione” rovescia il momento della sintesi⁶³, dispone i frammenti all’interno di una configurazione di senso che ne libera la potenzialità espressiva, la parola potenziale ancora non espressa. Una sintesi questa che, invece che concludersi nel possesso del soggetto, apre quest’ultimo alla *disponibilità* dell’oggetto, al suo configurarsi come tale nella *processualità* ininterrotta e sempre incompleta della relazione medesima. Per questo

L’illusione di impadronirsi direttamente del plurimo si ribalterebbe come regressione mimetica in mitologia, nell’orrore del diffuso, come al contro-polo del pensiero unico, imitazione della natura cieca attraverso la sua repressione, sfocia nel dominio mitico. L’autoriflessione dell’illuminismo non è la sua revoca: lo diventa quando viene corrotto per favorire lo *status quo* attuale. Anche la svolta autocritica del pensiero unico non ha altra risorsa che i concetti, le sintesi coagulate. La tendenza degli atti sintetizzanti può essere rivolta meditando su ciò che infliggono al plurimo. Solo l’unità trascende l’unità⁶⁴.

Ecco perché, come è stato detto, l’operazione critica di Adorno «parte dall’unità reificata, disgrega l’unità della coscienza, critica l’origine soggettiva ed ideologica della separazione tra soggetto e oggetto» rifiutandosi, con un movimento centrifugo e dispersivo, «di riunificare o conciliare ciò che è realmente diviso»⁶⁵. Ciò che è separato deve rimanere tale, allo stato di frammento in quanto solo ed unicamente a partire dalla frammentarietà del materiale della vita e dalla sua configurazione, o composizione, dialettica, sintetica ma non conciliativa o totalizzante, esso mostra e presenta possibilità di significato impensate. La separazione conoscitiva della coscienza – un soggetto che nella conoscenza *possiede* il proprio oggetto – viene qui revocata in nome di una compenetrazione reciproca, *relazionale* e *interna* di soggetto e oggetto, linguaggio e realtà, forma e contenuto. Se il lavoro incessante della mediazione adorniana non approda più ad alcuna totalità, non può configurare il proprio oggetto nel possesso del significato valido una volta per tutte – la perfetta conciliazione nell’autocoscienza tra pensiero e realtà che Adorno vede nella dinamica speculativa hegeliana⁶⁶ – è perché essa si pone ora come radicalmente *asimmetrica*,

⁶³ In questa direzione, la direzione di un totale rovesciamento del momento della sintesi, si dirige invece l’analisi della Nuzzo: «La dialettica negativa come logica della disgregazione rovescia perciò il procedimento della sintesi. Il principio di tale rovesciamento è quasi un principio morale di retribuzione: la tendenza degli atti sintetizzanti può essere rivolta meditando su ciò che essi infliggono al plurimo». In Id., *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 170.

⁶⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 143.

⁶⁵ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 170

⁶⁶ A questo proposito Adorno riporta un passo della *Wissenschaft der Logik* di Hegel: «Il concepire un oggetto non consiste infatti in altro, se non in ciò, che l’io lo appropria, lo penetra e lo porta nella sua forma propria, cioè nell’universalità che è immediatamente determinatezza che è immediatamente universalità. Nell’intenzione o anche nella rappresentazione l’oggetto è ancora un che di esteriore, di estraneo. Mediante il concepire, l’essere in sé per sé, che l’oggetto ha nell’intuire e nel rappresentare, viene trasformato in un esser posto; l’io penetra l’oggetto pensandolo. Ma come l’oggetto è nel pensare, soltanto così esso è in sé e per sé; com’è nell’intuizione o nella rappresentazione, l’oggetto è apparenza o fenomeno; il pensiero toglie

«sempre sbilanciata verso l'oggetto»⁶⁷. Il gesto disgregativo della logica adorniana, il suo tentativo di sospendere ogni discorso, indica verso un'apertura "possibile": una vita esperita, prima di tutto, come *possibilità* di vita, nel cortocircuito costante tra identità e non-identità, affermatività della prassi vigente e *ineffettualità* come esito della critica – della negazione determinata – esercitata su di essa e sulle sue categorie, formali e materiali. L'intento profondo della dialettica negativa, la sua insistenza sul momento non esauribile della non-identità, vuole indicare una *via d'uscita*, una possibilità altra nella configurazione del rapporto fra soggetto e oggetto: compenetrazione reciproca – in questo senso dialettica – dove il soggetto può avvertirsi davvero come tale solo nel momento "espropriativo" di cui la "priorità dell'oggetto", per Adorno, è paradigma. Un soggetto capace di esperire in proprio non solo la possibilità di configurazioni di senso *non ancora* determinate ma, all'interno e attraverso di esse, fare esperienza della *possibilità* stessa di sé e delle proprie forme, di sé e, di volta in volta, della stessa contingenza: in breve, della stessa differenza tra il pensiero e la vita, il linguaggio e la realtà, l'esperienza di poterla davvero avvicinare solo a partire da una irrevocabile distanza da essa.

1.4 Uno degli obiettivi della *Dialettica negativa*, come programma di una "logica della non-identità", è quello di disgregare i concetti e la significazione in genere dalla loro reificazione per aprirli verso altre configurazioni possibili, verso la configurazione e l'espressione di quanto Adorno appella come il *non-identico*. Ciò che il concetto deve mostrare come proprio contenuto, ciò che il momento espressivo deve essere in grado di mostrare è il *non-concettuale*, l'inespresso cui esso tende, che continuamente agisce in esso e che ne segna, nello stesso tempo, il limite, l'interruzione del suo retto e stabilito funzionamento. In questo senso, il non-linguistico e il non-concettuale *mediano* il concetto in quanto forma della logica dialettica: «In verità tutti i concetti, anche quelli filosofici, mirano al non concettuale [*In Wahrheit gehen alle Begriffe, auch die philosophischen, auf Nichtbegriffliches*], perché sono a loro volta momenti della realtà che contribuisce a formarli – in

l'immediatezza dell'oggetto, con la quale esso dapprima ci viene innanzi e ne fa così un esser posto; ma questo suo esser posto è il suo essere in sé e per sé, ovvero la sua oggettività. L'oggetto ha pertanto nel concetto questa oggettività, e questo è l'unità della coscienza di sé, nella quale l'oggetto è stato accolto. L'oggettività sua, ossia il concetto, non è quindi appunto altro che la natura della coscienza di sé, non ha altri momenti o determinazioni, che l'io stesso». In Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 158.

⁶⁷Cfr. A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 170 :«Infine la critica alla sintesi in nome della disgregazione dei concetti reificati svela, al tempo stesso, il modello economico-sociale cui la coscienza sintetizzante inconsapevolmente risponde. Il modello è offerto dai processi razionali di lavoro che "necessitano della scomposizione (*Zerlegung*) come condizione della produzione delle merci". Mentre l'ideologia borghese declina ogni responsabilità e imputa piuttosto la "parcellizzazione (*Zestückelung*)" ai suoi critici, essa è invece proprio la sua "opera inconsapevole". Questo è, per Adorno, il modello della sintesi kantiana che sembra presupporre come dato il molteplice dei fenomeni da sintetizzare quando invece lo produce inconsapevolmente attraverso quei medesimi concetti responsabili della loro sintesi».

primo luogo per scopi di dominio della natura»⁶⁸. Il concetto, per Adorno, è tale in quanto rimanda dialetticamente al non-concettuale, al non-linguistico cui esso converge, a ciò verso cui il concetto indica e di cui non può rendere conto se non mostrandolo nel suo stesso funzionamento, nel suo venir meno attraverso di esso. È per questo che «i concetti, come quello di “essere” all’inizio della *Logica* hegeliana, significano dapprima in senso enfatico il non-concettuale. Essi intendono, come diceva Lask, “oltre da sé” [*über sich hinaus*]. Fa parte del loro senso non soddisfarsi della propria concettualità [*daß sie in ihrer eigenen Begrifflichkeit nicht sich befriedigen*], sebbene poi, includendo il non concettuale come loro senso, tendenzialmente lo omologhino e restino quindi prigionieri di sé»⁶⁹. Programmaticamente, dunque, per Adorno

La riflessione filosofica si assicura del non concettuale nel concetto. Altrimenti esso sarebbe, secondo la frase di Kant, vuoto, alla fine non più affatto il concetto di qualcosa e quindi nullo. [...] Che il concetto sia concetto anche quando tratta di un ente, non vuol dire che esso non sia intrecciato in un intero non concettuale da cui esso si isola solo attraverso la sua reificazione, che però lo istituisce come concetto. Il concetto è un momento come un altro nella logica dialettica. Il suo esser mediato dal non concettuale sopravvive in lui grazie al suo significato che a sua volta fonda il suo esser concetto. Esso è caratterizzato tanto dal riferirsi al non concettuale – in fondo secondo la gnoseologia tradizionale ogni definizione di concetti ha bisogno di momenti non concettuali, deittici – quanto inversamente dal fatto di allontanarsi dall’ontico come unità astratta degli *onta* sussunti sotto di sé. Invertire questa direzione della concettualità, rivolgerla verso il non identico è il cardine della dialettica negativa [*Diese Richtung der Begrifflichkeit zu ändern, sie dem Nichtidentischen zuzukehren, ist das Scharnier negativer Dialektik*]⁷⁰ .

Il non-concettuale e il non-identico, dunque, sono i nomi che indicano una liberazione della *singularità*, come paradigma di quanto si presenta come “qualitativamente differenziato” e che, in quanto tale, sfugge inesorabilmente alla presa del concetto come alle maglie della rappresentazione, ad una logica costretta nella sola identificazione, nelle parole di Adorno, ad una logica e ad una forma della conoscenza puramente affermative. La *singularità* qui in gioco si muove sempre nella direzione di questo sbilanciamento e di questa costante *diversione*, di questa deviazione “dalla parte dell’oggetto” affetto da una “assoluta contingenza”, tale da cadere sempre fuori – al di là o al di qua – della necessità totalizzante di una sintesi sistematica; in questo senso, essa esprime «la necessità di rivendicare una oggettività diversa, concepita in maniera non reificata e non antagonista e

⁶⁸ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 13.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 14.

assunta come contenuto concettuale *possibile*»⁷¹. Sicuramente Adorno si decide per la necessità di “lasciar parlare l’oggetto”, schiuderne e liberarne le possibilità compositive e configurative; da questo punto di vista, infatti, il concetto di “primato dell’oggetto”, implica costitutivamente e intimamente questo tratto costruttivo e compositivo come sua componente decisiva: ancora una volta in profonda sintonia con le intenzioni metodologiche di Benjamin, qui si tratta non solo di avere a che fare con la storia e con il vigente, ma di doverli, in qualche modo e paradossalmente, costruire, formare “una vita” nel e attraverso il linguaggio per svelarne le possibilità, insistendo sui vuoti e i resti che essa trattiene. Una logica della *disgregazione* presenta l’idea della configurazione di un significato esplicitabile e dicibile, ma non esauribile nella figura e nella determinatezza di un referente determinato o, in termini linguistici, di un discorso che, in modo assoluto, compia e possieda pienamente se stesso. Essa, al contrario, è la figura incarnata di una processualità conoscitiva critica capace di mettere in questione il noto e il già-detto, verso quanto *ancora non-è*: espressione “senza immagine” del “meramente possibile”, di una residualità che in ogni operazione conoscitiva *resista* ad una piena traduzione in atto. Attraverso lo sguardo dialettico

Le forme del pensiero vogliono andare oltre ciò che è semplicemente presente, “dato”. [...] Mentre il pensiero violenta ciò su cui esercita la sintesi, esso segue al tempo stesso *un potenziale* che attende nell’oggetto; e ubbidisce inconsapevolmente all’idea di risarcire i frammenti di ciò che ha inflitto ad essi; la filosofia prende coscienza di questa inconsapevolezza. Al pensiero inconciliabile si accompagna la speranza della conciliazione, perché la resistenza del pensiero contro il mero ente, contro l’imperativa libertà del soggetto, intende nell’oggetto anche ciò che questi ha perduto attraverso la sua etichettatura per diventare oggetto⁷².

La dialettica negativa, dunque, è spinta dalla “negatività del reale” che essa assume al proprio interno, a schiudere lo spazio e il modo di quanto si configura come *inattuale*; la negatività coincide con questa inattualità di cui consiste il pensiero, ad esso richiesto. Il *Nichtbegriffliches* che Adorno rivendica per la prassi del pensiero riguarda proprio questo pensiero “scoperto”, non “garantito” (*ungedechte Gedanke*), inintenzionale, capace di interrogare la possibilità di ciò che è, capace di esperire, immerso nella concretezza di un’esperienza storica determinata, *l’aver luogo* e *l’insorgenza* della possibilità stessa di significare. La dialettica scompone e ricomponde ogni significato e ogni fenomeno, riconducendoli all’esperienza stessa della loro genesi, del loro *aprirsi*,

⁷¹ Ecco perché «Rivendicare al concetto ciò che è oltre il concetto, tuttavia non significa, per Adorno rivendicare rispetto al concetto un’alterità assolutamente altra rispetto al razionale, non vuol dire trovar rifugio nell’idea dell’irrazionale avanzata da Lask». A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 173.

⁷² Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 20 (corsivo mio).

appunto, in vita *possibile*. L' *apertura*⁷³ qui in questione, riguarda la visione distesa di questa *privazione*, di questo *spazio vuoto* che profila il contorno di cui consiste lo spessore delle cose; allo stesso modo essa indica la “promessa” priva di garanzie per l'istituzione di una *via d'uscita* del singolo dalla “necessità del garantito e del sempre uguale” nella direzione di una differenziazione dell'esperienza al di là del principio di identità e delle sue determinazioni: la conoscenza, «affinché dia frutti si getta à *fond perdu* negli oggetti. Le vertigini così suscitate sono un *index veri* [*Der Schwindel, den das erregt, ist ein index veri*]; lo *shock* dell'aperto, quella negatività, come esso necessariamente appare nel garantito e nel sempre uguale, è la verità solo per il non vero [*der Schock des Offenen, die Negativität, als welche es im Gedeckten und Immergleichen, notwendig erscheint, Unwahrheit nur fürs Unwahre*]⁷⁴. Il lavoro sul pensiero qui tenta di aprire varchi: il pensiero negativo, come movimento paradossale del pensiero che pensa il proprio venir meno – pensiero che nega le proprie assolutizzazioni -, arrestando e *sospendendo* il proprio movimento lascia aperto e ancora appena configurato lo spazio di un'etica: l'*abitabilità* di un mondo in cui logica ed etica – linguaggio e vita, natura e storia, forma e contenuto – si indeterminano in uno stato di differenziazione senza potere.

1.5 Secondo il percorso fin qui intrapreso, come si è visto, ciò che la metafisica – come individuazione di un principio primo ordinatore del reale posto dal pensiero - e la logica presentano come modalità determinanti nel pensare la relazione fra soggetto e oggetto, vale a dire il loro presentarsi come separati, posti l'uno di fronte all'altro, nasconde un modo del darsi della relazione ad esso preliminare: il loro dinamico offrirsi come *reciproco compenetrarsi*. Sono queste premesse, insieme alla consapevolezza che Adorno porta con sé, sin dai suoi scritti giovanili, della lacuna incolmabile tra concetto e realtà, ovvero dell'impossibilità di risolvere la realtà all'interno di una totalità di Senso⁷⁵, che permettono di affermare quanto, all'interno della *Dialettica negativa*, il

⁷³ Cfr. quanto sostenuto da Stefano Petrucciani: «Il pensiero non arriva oltre la soglia dell'Aperto: negando anche la sua propria assolutizzazione lascia – appunto – aperto il varco per ciò che potrebbe essere diverso. Determinare questo diverso non può, perché altrimenti lo ridurrebbe al già dato, ed esso dunque non sarebbe più l'aperto, il diverso, il nuovo (senza di cui, a rigore, non c'è né libertà né storia); gli basta che la speranza in una diversa condizione non sia negata. Al pensiero rigoroso è sufficiente aver mostrato in negativo, ovvero mediante la negazione dei falsi assoluti, l'apertura del possibile». Id., *Un pensiero sul margine del paradosso* cit., p. XXVII:

⁷⁴ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 32.

⁷⁵ È quanto Adorno aveva già sostenuto nella sua prolusione del 7 maggio 1931, *L'attualità della filosofia*, dichiarando «l'impossibilità di afferrare la totalità del reale con la sola forza del pensiero». Id., *L'attualità della filosofia* cit., p. 35. A questo proposito, nella sua introduzione agli scritti giovanili di Adorno, Mario Farina, mettendone in evidenza la continuità con l'intera riflessione adorniana, ha avuto modo di rendere conto di quanto il presupposto di fondo dei tentativi filosofici del giovane Adorno fosse «l'impossibilità di ottenere un'immagine della realtà in quanto totalità. [...] Questi scritti si presentano, pertanto, come il tentativo di offrire una risposta all'impossibilità della pretesa filosofica di totalità. Adorno tenta, infatti, di

Nichtbegriffliches si configuri, nell'impossibilità di essere determinato, come *index* della «fragilità del vero», della sua avvenuta frammentarietà, vertigine per la perdita del terreno fermo nel quale l'identità *ideologica* del concetto trovava il proprio fondamento. Se, nelle parole di Adorno, la decostruzione del sistema e dei sistemi non è un atto gnoseologico-formale ma l'esito di una determinata situazione storica, allora «Quel che una volta il sistema voleva procurare ai dettagli è da ricercare solo in essi [*ist einzig in ihnen aufzusuchen*]. Né se vi si trovi, né cosa sia è garantito in anticipo al pensiero. Solo questo farebbe tornare in sé il discorso affatto abusato della verità in quanto il concreto. Esso costringe il pensiero a soffermarsi sul *minuscolo* [*vorm Kleinsten zu verweilen*]. Non si deve filosofare sul concreto, ma a partire da esso [*Nicht über Konkretes ist zu philosophieren, vielmehr aus ihm heraus*]»⁷⁶. La singolarità di cui consiste l'"oggetto" è qualcosa di *residuale*, la quale si libera nella relazione di costante compenetrazione reciproca che mantiene i poli – soggetto e oggetto, dimensione sensibile e dimensione intelligibile – all'interno di una soglia di indecidibilità, che impedisce che tra di essi si possa decidere per un Soggetto, una identità o un senso definitivo. Essa è sempre eccedente rispetto al concetto medesimo, sempre smarcata rispetto ad esso, indice paradigmatico di una possibilità decentrata, non risolta, rispetto alle determinazioni della realtà pienamente dispiegata.

Se il pensiero deve presentarsi come “scoperto”, “aperto”, “non garantito”, allora ciò di cui qui si sta parlando è la tematizzazione, da parte di Adorno, dell'intima relazione che passa tra il senso e la cifra *modale* all'interno della quale solo esso può iscriversi: la *contingenza*⁷⁷. Essa riguarda la possibilità del suo esserci e, nello stesso tempo, del suo *non-esserci*, la possibilità che esso *non* abbia luogo; la possibilità, insomma, che esso possa emergere ed aver luogo solo attraverso la propria contingenza, del suo proporsi, all'interno del tessuto e della trama della storia, come puramente *possibile, inattuale*. La dialettica negativa, e le categorie in essa in questione, sono l'esperimento stesso di questa *impossibilità* sperimentata dal soggetto; la negatività attesta il lavoro della contingenza all'interno della realtà, nel movimento paradossale di una possibilità che trova la propria *realtà* all'interno di una *impossibilità* di *dire* il senso e, insieme, una *impossibilità* che trova la propria figura concreta solo nella *possibilità* che esso sia. Il movimento in gioco che raccoglie e libera il momento del soggetto e quello dell'oggetto – come del senso e della realtà, della forma e

mostrare come la filosofia possa proseguire il proprio cammino ed essere ancora attuale anche dopo il crollo dei sistemi dell'idealismo classico tedesco, intesi come strutture razionali che pretendevano di analizzare i processi reali dal punto di vista della loro totalità». Id, *Adorno e la genesi del pensiero critico*, in Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia* cit., p. 8.

⁷⁶ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 32, (corsivo mio).

⁷⁷ Cfr. su questi punti: G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 128-154; G. Di Giacomo, *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz* in M. Failla (a cura di) *La Dialettica negativa di Adorno* cit., pp. 195-206; P. Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 46-85.

della vita – è qualcosa che non può risolversi né nell'identità dei due poli all'interno del momento soggettivo – momento dell'autocoscienza – né nella separazione di due sostanzialità irrelate. Esso prova a configurare la cosa più difficile, un genuino rapporto di complessa *intimità*, che in quanto tale può configurarsi sempre e solo come un gesto polare: una *prossimità* e una vicinanza che sono sempre, nello stesso tempo, un'*impossibilità* e una distanza.

La natura dinamica, polare e processuale della dialettica reclama l'impossibilità di una chiusura del sistema, la testimonianza che *resti* sempre qualcosa al di fuori del concetto: la sopravvivenza del non-identico fa corpo con questa sua *residualità*, con questa sua radicale *impossibilità* risolutiva. In questo senso, la processualità e la contingenza che ineriscono intimamente al *non-identico*, al non-concettuale (*Nichtbegriffliches*), la sua dinamica intraducibilità cognitiva, sono il segno di una processualità e di una "discontinuità"⁷⁸ della storia – dunque di un'assenza di finalità preordinata, o di una "positività immanente", come quella che Adorno vede nel dispiegamento della logica hegeliana – di cui il linguaggio e il concetto ridotti a frammenti e macerie tratteggiano e profilano la figura in attesa di configurazione.

1.6 Adorno intravede negli esiti della dialettica hegeliana – si badi, "negli esiti", non nella sua impostazione critica di fondo che Adorno non solo difende ma rivaluta – solo l'apparenza di una dialettica dinamica e processuale, non definita a priori nella conquista del suo sviluppo, dal momento che il dinamismo e la processualità richiedono piuttosto l'assicurazione che ci sia sempre qualcosa di irrisolto all'interno del concetto stesso e, riflessivamente, al di fuori di esso, e nello stesso tempo che la disposizione del *logos* sia *proprio* quella di rendere conto di quanto esso *non* è, vale a dire di *non* coincidere con quanto esibisce. Di qui, contro Hegel, «Adorno impugna la connessione tra *Nichtbegriffliches* e *dinamica* di un processo che, per essere effettivamente processo, non può essere predeterminato da un fine positivo»⁷⁹. Da questo punto di vista, se il sistema hegeliano «non era internamente davvero in divenire, ma invece implicitamente già premeditato in ogni determinazione singola»⁸⁰ allora «responsabile della preordinazione statica del sistema di Hegel è, in ultima istanza, la reificazione concettuale che esclude il non-concettuale dall'orizzonte possibile dei contenuti della dialettica dichiarando il concetto in se stesso assoluto»⁸¹:

⁷⁸ «Bisogna cominciare dal fatto che la storia si offre come qualcosa di *discontinuo*, non solo perché presenta stati di cose e fatti frammentari, ma nel senso che essa presuppone una discontinuità strutturale». Th. W. Adorno, *L'idea di storia naturale* cit., p. 76.

⁷⁹ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 174.

⁸⁰ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 37.

⁸¹ A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel* cit., p. 174.

La dichiarazione sprezzante di Hegel sull'esistenza contingente, quella pena di Krug che la filosofia poteva e doveva rifiutarsi di dedurre da sé, è un gridare al ladro. Trovandosi già sempre nel *medium* del concetto e riflettendo solo in termini generali anche sul rapporto tra il concetto e il suo contenuto, il non concettuale, la logica hegeliana si è assicurata già prima quell'assolutezza del concetto che si impegna a dimostrare.

È possibile, all'interno di questa prospettiva, accompagnare e affiancare alle riflessioni di Adorno le parole di Gilles Deleuze e Felix Guattari: se Hegel, infatti, ha potentemente costruito il concetto attraverso le Figure della sua creazione e i Momenti del suo autoporsi, nello stesso tempo «le figure sono diventate le *dipendenze* del concetto, perché costituiscono il versante a partire da cui il concetto è creato da e nella coscienza, attraverso la successione degli spiriti, mentre i momenti sono il sostegno dell'altro versante a partire da cui il concetto pone se stesso e riunisce gli spiriti nell'assoluto del Sé»⁸². In questo modo se da una parte Hegel mostrava – in sintonia con le suggestioni e le convinzioni adorniane⁸³ – che il concetto, in quanto figura dell'andamento dialettico della vita, nulla aveva a che fare con un'idea generale o astratta, dall'altra «tutto ciò avveniva al prezzo di una estensione indeterminata della filosofia che non lasciava troppo spazio al movimento indipendente delle scienze e delle arti, perché ricostruiva gli Universali con i propri momenti e trattava come comparse fantasmatiche i personaggi della propria creazione»⁸⁴. Si comprende, in questo modo, l'insistenza da parte di Adorno di collocare la tensione della filosofia nello spazio logico della contraddizione: quella contraddizione tra il “concetto fisso” e il “concetto mosso” che diventa la «forza motrice del filosofare»⁸⁵. Adorno, inutile ripeterlo, non parla affatto di un abbandono del concetto; egli reclama la necessità di rendere conto dei frammenti che lo innervano, non essendo altro che una totalizzazione dei frammenti stessi. Esso si presenta come un tutto in quanto totalizza le proprie componenti, ma è una totalità frammentaria. È all'interno di questa costante specificazione che si attua il passaggio da una nozione del concetto come “sussunzione” – nozione degenerare per Adorno – alla sua riconfigurazione in costellazione, nel senso di una *Darstellung* in cui si *raccolgono* i dispersi *in quanto* dispersi⁸⁶, una rappresentazione che

⁸² G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, trad. it., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002, p. XVIII.

⁸³ Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, trad. It., *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 83-115. Nelle parole di Adorno, anche nella *Dialettica negativa*, «Hegel aveva obiettato alla gnoseologia che si diventa fabbro solo battendo il ferro, esercitando la conoscenza su ciò che le resiste, per così dire sull'ateoretico. Qui è da prendere in parola. Solo questo restituirebbe alla filosofia quella che Hegel ha chiamato libertà per l'oggetto, che è stata bandita dal concetto di libertà, dall'autonomia del soggetto che pone il senso».

⁸⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia* cit., p. XVIII.

⁸⁵ Th. W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 99.

⁸⁶ Cfr. E. De Vito, *L'immagine occidentale* cit., p. 33.

espone prima di tutto una “forza motrice”⁸⁷ tensiva, una tensione al raccoglimento in equilibrio precario con una opposta spinta alla dispersione. Concetto e “oggetto”, significante e significato, sono uniti e, *insieme*, differenti, non-identici, dal momento che il movimento del concetto e del linguaggio non è altro, nelle sue determinazioni, che la “coscienza onnipresente dell’unità e, nello stesso tempo, dell’inevitabile *differenza* tra essi e ciò che devono *esprimere*:

Il concetto viene tenuto fermo, si confronta cioè il suo significato con ciò che esso sussume: e in questo modo, nella sua identità con la cosa, richiesta dalla forma logica della definizione, si mostra al tempo stesso la sua non-identità, il fatto cioè che concetto e cosa *non coincidono*. Il concetto che rimane fedele al suo significato deve proprio per questo modificarsi; la filosofia che considera il concetto più che un mero strumento dell’intelletto è costretta dalla sua stessa norma ad abbandonare la definizione, che vorrebbe impedirglielo. Il movimento del concetto non è una manipolazione sofisticata, non significa introdurre dall’esterno nel concetto significati mutevoli; ma è la coscienza onnipresente – anima di ogni conoscenza genuina – dell’unità e tuttavia dell’inevitabile *differenza fra concetto e ciò che esso deve esprimere*. Poiché la filosofia non rinuncia a quell’unità, deve affidarsi a questa differenza⁸⁸.

1.7 Se, dunque, come precedentemente analizzato, la dialettica hegeliana limitava la presa oggettiva della razionalità alla dimensione di un presente effettuale – *wirklich* –, pienamente attuale, la tensione speculativa adorniana, il suo cammino, si muove in direzione della *possibilità*, di una *riflessività* interna e costante, non consumabile, che in ogni suo gesto significante – come diverrà tematico nell’*esemplarità* estetica dell’opera nella *Teoria estetica* – *disdice* ogni possesso. Essendo il “divenire”, il tempo storico, “interno alla cosa”, interno alla lingua stessa, attraverso il linguaggio e il “momento dell’espressione (*Ausdruck*) la «dialettica negativa penetra i suoi oggetti irrigiditi» attraverso «la *possibilità* [*ist die Möglichkeit*] che è stata frodata dalla loro realtà e che però guarda da ciascuno di essi [*um die ihre Wirklichkeit betrogen hat und die doch aus einem jeden blickt*]»⁸⁹. La dimensione modale della *possibilità* non è l’antecedente virtuale di quanto poi si è fatto reale; essa non precede l’atto né si realizza integralmente in esso, ma rimane operativa nell’atto stesso, nell’operatività del suo agire esaurendone la stasi, la realizzazione. Una possibilità che non precede l’atto per esaurirsi in esso, ma lo scavalca e perdura al di là di esso. Essa, in quanto esibizione prima, a nostro avviso, della *non-identità*, ribadisce la sua radicale e duratura *inattuabilità*, l’impossibilità di una armoniosa, o dogmatica, coincidenza tra l’identità e la propria presenza. La dimensione modale della possibilità rimanda sempre ad una irrisolvibile *assenza*, una irreparabile *manca* nel cuore stesso dell’identità e delle presenza. Solo in questo senso la possibilità è ciò

⁸⁷ Th. W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 99.

⁸⁸ *Ibidem* (corsivi miei).

⁸⁹ Id., *Dialettica negativa* cit., p. 49.

che *risulta* dalla reificazione implicita nel farsi reale del pensiero sotto le condizioni storiche della società borghese; il segno della “violenza” cui l’“oggettività” è sottoposta per essere tale, oggettività frontalmente separata dal soggetto, disponibile per esso. Il compito che Adorno affida alla dialettica negativa è quello di *dare voce* alla lingua, alla latenza di una virtualità sedimentata nel materiale della storia, nell’opera e nel linguaggio, dal momento che l’oggetto di questa *negatività* pervasiva è il possibile inteso come lo spazio vuoto di ciò che nel reale “potrebbe essere altrimenti e che però non è ancora cominciato” («*Was anders wäre, hat noch nicht begonnen*») ⁹⁰; l’inattuabile potenzialità della prassi e del senso che la dialettica ricerca e propone è, per così dire, sempre *accanto* ai fenomeni, in perenne stato di prossimità rispetto al proprio inizio; essa è, nelle sue più profonde intenzioni, questo costante nomadismo. Se dunque la negatività della dialettica, in quanto “logica della disgregazione” fa uso della modalità del possibile per mettere in opera la disgregazione “logica e critica” del principio di identità, essa, nello stesso tempo, con un gesto duplice e ambivalente, “riconfigura” lo stato di cose esistente – a livello categoriale, linguistico e materiale, qui strettamente connessi – a partire dalle rovine di quanto eroso. La negatività, infatti, sottrae e *sospende* e, con lo stesso movimento, *riconfigura* i fenomeni senza per questo ricostruire. Essa mantiene in tensione fra loro, con un atto polare e nello stesso tempo sintetico (o polare *proprio* perché sintetico) la tendenza all’*unità* e la spinta verso la *dispersione*; è per questo una dialettica in stato di *perpetua sospensione*. La dimensione della potenza, del possibile, apre al pensiero un compito ulteriore di riconfigurazione dello stato di cose come configurazione fulminea, nei frammenti del concetto, di uno stato di conciliazione possibile solo nel momento della *comprensione*: «mentre il pensiero usa violenza verso ciò su cui esercita la sintesi, esso segue, al tempo stesso, un *potenziale (Potential)* che attende nell’oggetto che gli è di fronte (*in seinem Gegenüber*) ed ubbidisce inconsapevolmente all’idea di risarcire i frammenti di ciò che ha ad essi inflitto; la filosofia prende coscienza di questa inconsapevolezza» ⁹¹. Se la dialettica identitaria palesa l’esito totalizzante del suo procedimento nella chiusura del sistema – nella fine della storia -, la negatività ne interrompe il funzionamento sospendendone l’andamento nella disgregazione. La frammentaria molteplicità dei fenomeni e dei significati evasi dalla coercizione identitaria rivendica, nei confronti dell’ “oggetto”, l’idea di una unità possibile e aperta come *restitutio in integrum* dell’oggetto a se stesso, alla propria possibile *inappropriabilità*: in questo senso la dialettica negativa rivendica la “libertà-per-l’oggetto” come uno stato possibile, ancora da produrre: «l’utopia della conoscenza», asserisce Adorno, «sarebbe quella di aprire l’aconcettuale con i

⁹⁰ Ivi, p. 132.

⁹¹ Ivi, p. 30.

concetti, senza omologarlo ad essi»⁹².

La realizzazione dell'utopia⁹³, il suo avvenire, potrebbe essere davvero tale solo nella *autoeliminazione* della stessa dialettica (la dialettica adorniana, infatti, non si realizza mai nella fissa stabilità del contenuto o del concetto ma, continuamente, *rimanda*, sporge al di là e al di qua di sé). Per questo essa è, essenzialmente, linguaggio, dimensione differenziale all'interno della quale avviene il rapporto dialettico di identità e, insieme, *differenza*, fra lingua e mondo, “cosa e espressione”⁹⁴. La dialettica, «che letteralmente significa linguaggio come organo del pensiero potrebbe essere il tentativo di salvare criticamente il momento retorico: di avvicinare reciprocamente la cosa e l'espressione sino all'indifferenza [*Dialektik, dem Wortsinn nach Sprache als Organon des Denkens, wäre der Versuch, das rhetorische Moment kritisch zu erretten: Sache und Ausdruck bis zur Indifferenz einander zu nähern*]»⁹⁵. Essa è protesta contro l'irrigidimento mitico, verso un conoscere e un dire puramente affermativi; il pensare che, paradossalmente, si tende come per *toccare la cosa* e non semplicemente *sussumerla* – raggiungerne la soglia di indifferenza –, vuole, per questo, l'utopia: essa incarna, come momento senza immagine e non-rappresentativo, ma eccedente la rappresentazione, la sola *esigenza* della possibilità, nel senso di restituire il possibile al reale, smentendone la pretesa che possa essere schiacciato alla pura fattualità. Così come attraverso la memoria, in Benjamin, è possibile fare esperienza dell'*incompiutezza* del passato⁹⁶, vale a dire di ciò che sembrava “compiuto”, allo stesso modo qui il reale si rinnova e ritrova in quanto possibile. Questa sembra essere per Adorno l'unica vera forma di giustizia resa alle cose: «La conoscenza che vuole il contenuto (nel senso di una rinnovata coincidenza di lingua e realtà, cosa ed espressione, cosa e contenuto), vuole l'utopia [*Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie*]. Questa, coscienza della possibilità [*das Bewußtsein der*

⁹² Ivi, p. 11.

⁹³ Sull'utopia in Adorno cfr. A. Allkemper, *Rettung und Utopie: Studien zu Adorno*, Schöningh, Paderborn, 1981. Cfr. inoltre S. Benhabib, *Critique, Norm, and Utopia: A study of the foundation of Critical Theory*, Columbia University Press, New York, 1986.

⁹⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 53.

⁹⁵ *Ibidem*. «Essa appropriata alla forza del pensiero, cosa che storicamente apparve come una macchia, il nesso di questi con il linguaggio, che non si può mai spezzare del tutto. Ciò ispirava la fenomenologia, quando, ingenua come sempre, si voleva assicurare della verità analizzando le parole. Nella qualità retorica la cultura, la società, la tradizione animano il pensiero; ciò che non è affatto retorico è alleato con quella barbarie in cui termina il pensiero borghese».

⁹⁶ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, trad. it., a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 262: «La storia non è solo scienza ma anche e non meno una forma della rammemorazione. Ciò che la scienza ha “stabilito” può essere modificato dalla rammemorazione. La rammemorazione può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto, e del compiuto (il dolore) un incompiuto». Cfr. inoltre G. Di Giacomo, *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in «Aisthesis», «Rivista di estetica on line», 2010, pp. 73-80.

Möglichkeit], è legata al concreto in quanto non-deformato»⁹⁷. Se il “mitico” è il “sempre-uguale, «assottigliatosi infine sino alla legalità formale del pensiero»⁹⁸ allora, parafrasando Adorno, la conoscenza che “tende al contenuto” – al suo contatto inintenzionale con l’ “oggetto” -, vuole l’utopia, vale a dire ciò che “ancora-non-è”. Se «il colore indelebile proviene dall’inesistente», da ciò che non-è, allora il pensiero è quel «tratto di esistenza [*ein Stück Dasein*]»⁹⁹, quella porzione di esistenza e di linguaggio che, negativamente, testimonia di esso, testimonia, nel linguaggio stesso, di una *impossibilità* di dire. Solo in questa congiuntura che è sempre anche separazione, solo nel movimento dei poli che co-appartenendosi sempre si allontanano, è possibile qualcosa come una *prassi* del pensiero, un *esperire* la possibilità stessa che le cose siano; in questo senso «solo l’estrema lontananza potrebbe essere vicinanza [*Allein erst äußerste Ferne wäre die Nähe*]»¹⁰⁰ e, nel credo di Adorno, «la filosofia è il prisma che ne imprigiona il colore»¹⁰¹. È solo da questa sospensione e da questa distanza che si accendono veramente, fino all’estremo, ogni determinatezza e ogni contingenza, allo stesso modo di come la *non-identificazione* con ciò che di volta in volta si fa e si dice – di cui il teatro di Bertolt Brecht è paradigma e dimensione esemplare – diventa un elemento costitutivo “di questo fare e di questo dire”.

1.8 Nel protocollo datato 5 aprile 1939 Adorno espone le proprie perplessità sul concetto di “dialettica aperta”¹⁰² e di “totalità”¹⁰³, tentando di configurare un concetto e una prospettiva sulla verità da intendersi come «essenza della negazione»¹⁰⁴. La prossimità con le *Meditazioni sulla metafisica* (l’ultima parte della *Dialettica negativa*), come ha mostrato Alessandro Bellan¹⁰⁵, si fa qui particolarmente evidente, nella misura in cui già alla fine degli anni trenta Adorno sembra decisamente proteso e orientato verso il pensiero di una «indisgiungibilità della dialettica dalla

⁹⁷ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 53.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *I Seminari della Scuola di Francoforte. Protocolli di discussione*, a cura di F. Riccio, Franco Angeli, Milano, 1999, trad. parz. Del Bd. 12 delle *Gesammelte Schriften* di Horkheimer, Fischer, Frankfurt am Main, 1985, p. 109. Cfr. su questo quanto detto da A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 42-49.

¹⁰³ L’idea di una impossibilità che il “vero” possa darsi solo nel tutto è uno dei veri e persistenti *leit-motiv* del pensiero adorniano; cfr. quanto detto da Adorno in *Dialettica negativa* cit., pp. 129-130: «Tale dialettica non si può più conciliare con Hegel. Il suo movimento non tende all’identità nella differenza di ogni oggetto dal suo concetto; piuttosto essa ha in sospetto l’identico. La sua logica è logica della disgregazione, della forma costruita e oggettivizzata dei concetti, che il soggetto conoscente ha immediatamente di fronte a sé».

¹⁰⁴ Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *I Seminari della Scuola di Francoforte. Protocolli di discussione* cit., p. 125.

¹⁰⁵ Cfr. A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica* cit., p. 42.

metafisica»¹⁰⁶, a intravedere in questa tensione e in questo luogo del pensiero l'anelito metafisico della dialettica come anelito intimo della natura umana, della sua *abituale* tensione asimmetrica, non coincidente, con la totalità dell'esistente: in altre parole, del suo trascendere la datità fattuale, il suo comprenderla e tematizzarla solo nel modo del suo allontanarsi da essa. Per questo, dialettica e metafisica appaiono come accomunate da quella che è stata definita come una «utopia del trascendimento [...] *pathos* della verità ultima della cosa stessa»¹⁰⁷, dove *utopia* diventa il nome che continuamente disloca se stesso, che rimanda continuamente la propria attuazione e il proprio inveramento, che declina la propria aderenza e assorbimento rispetto alla normatività dei fatti, che esaurisce ogni possibile realizzazione in quanto in se stesso non terminabile. In altre parole, appoggiandoci su quanto detto da Lucio Cortella e in linea con quanto fino ad ora si è provati a esporre, «la *metafisica* è per Adorno essenzialmente quel pensiero che *trascende* l'orizzonte chiuso della soggettività e pretende di avere a che fare proprio con *le cose*. In questo senso è la “passione metafisica” a spingere Adorno a smascherare il sapere concettuale e ad attribuire alla dialettica negativa il compito di un tale smascheramento al fine di far emergere la verità della cosa»¹⁰⁸.

Nel suo perpetuo farsi e disfarsi la dialettica sembra significare qualcosa come una «storicità radicale»¹⁰⁹, un dinamismo incapace di arresto e di quiete all'interno di un principio primo individuato, una *processualità* incapace di risolversi in nessuno dei due poli in tensione (il soggetto e l'oggetto, il fattuale e il concettuale), e che non è in alcun modo riducibile al movimento del concetto stesso¹¹⁰. Esso non può raccogliersi nel nome, né esaurirsi nel discorso, piuttosto segna, irreparabilmente, un limite della lingua, la quale, anche in Adorno, non comunica nessun significato determinato, bensì *espone*. Non dice, ma *mostra*. Rifiutando l'idea di una realtà infinitamente interpretabile – punto di disaccordo massimo con l'inquietudine postmoderna –, la misura della distanza dalla dialettica hegeliana supera l'opposizione dicotomica tra «conclusività sistematica (punto di vista della totalità e dell'identità) e apertura non conclusiva»¹¹¹. La questione di fondo, la vera posta in gioco nella sospensione del movimento dialettico da parte di Adorno riguarda la messa in questione della possibilità che tutto possa essere ricondotto al “solo ambito del pensiero”; l'«ontologia *ironica*»¹¹² - come si vedrà anche nella *Teoria estetica*, il movimento paradossale in base al quale qualcosa si pone solo per disdirsi – che si sostituisce a quella forte dove l'in-sé della cosa deve essere ricondotto al per-sé del concetto e dell'autocoscienza che la pensa e la pone, è il

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 141-142.

¹⁰⁹ A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica* cit., p. 43.

¹¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

movimento «secondo cui non vi è più alcuna ontologia, per cui lo stesso concetto di fondamento ontologico deve essere sospeso»¹¹³. È necessario un «mutamento di funzione» rispetto alla dialettica conclusiva (*abgeschlossene*) hegeliana, bisogna «utilizzare lo schema hegeliano per qualcos'altro», qualcosa che sporga oltre «la differenza tra chiuso e non-chiuso»¹¹⁴: in questo senso, «non si può determinare la verità come un pensiero, altrimenti si è già nella filosofia dell'identità. Il concetto di verità sfugge alla fissazione della critica della conoscenza. La verità non è nient'altro che l'essenza della negazione, ciò che di essa è falso [...] *Non vi è nessun'altra misura della verità se non la determinazione della dissoluzione dell'apparenza*»¹¹⁵. Allo stesso modo la metafisica, come testimonia il corso di lezioni a essa dedicato e coevo alla stesura della *Dialettica negativa*, cessa di designare il movimento di pensiero dominante nella tradizione occidentale indicando, piuttosto, la necessità per la riflessione di spingersi sempre *oltre ogni positività* data e costituita, necessità che coincide con la possibilità autoriflessiva del pensiero di pensare i propri limiti, di pensare, cioè, contro se stesso e al di là di se stesso: se è vero che alla filosofia appartiene la peculiarità di essere coinvolta e «certo imprigionata nella serra della nostra costituzione e del nostro linguaggio», essa «ciò nonostante è sempre in grado di pensare oltre se stessa, oltre questa limitazione e attraverso i vetri. E precisamente questo pensare oltre se stesso, verso l'*aperto*, proprio questo è metafisica»¹¹⁶.

1.9 Affinché il pensare e la lingua possano davvero seguire quella che Adorno chiama la *Gegebenheit*, la “datità”, non è dunque possibile ridurre tutto all'autocoscienza, alla pura soggettività, oppure ridurre la relazione tra soggetto e oggetto a due poli statici, come se essi esistessero semplicemente, per così dire, “così come sono”¹¹⁷. Per rinnovarne la comprensione

¹¹³ *Ibidem*. In questo senso le discussioni riguardanti la messa a fuco del concetto stesso di dialettica mostrano i fraintendimenti cui va incontro una razionalità tesa a risolversi interamente in linguisticità, discorsività e prassi ricostruttiva. La stessa «traduzione habermasiana della non-identità nella comunicazione libera da dominio nei termini di una filosofia pragmatica del linguaggio, se ha il benefico effetto di dissolvere i residui metafisologici che possono essere presenti nella teorica critica, cioè la connessione fra dialettica e messianismo, e quindi di dissolvere definitivamente la continuità fra dialettica e metafisica, ha però il difetto concomitante di annullare anche l'intuizione fondamentale di Adorno: l'idea del riconoscimento del non-identico presente tanto nella comprensione della realtà quanto nell'autocoscienza del soggetto». In Ivi, p. 48.

¹¹⁴ Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *I Seminari della Scuola di Francoforte. Protocolli di discussione* cit., p. 124.

¹¹⁵ Ivi, p. 125.

¹¹⁶ Th.W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi* cit., p. 82.

¹¹⁷ In un senso molto più esteso e proficuo, ciò che qui si intende mettere in luce è quell'unità di *realtà-finzione* quale costitutiva *impossibilità* per l'animale umano di avere a che fare con l'“oggetto”, o con il “reale”, *tale e quale*, ma di averne a che fare solo *comprendendolo*, vale a dire costruendolo e manipolandolo attraverso operazioni e configurazioni di tipo simbolico, verbali e preverbal, che rendono il reale *davvero tale*, come mai esso è tale e quale, restituendo in questo modo la pregnanza dell'oggetto in tutta la sua ricchezza. È quanto ha messo in luce Emilio Garroni, alle cui riflessioni rimandiamo: «In ogni caso l'oggetto del desiderio non lo si possiede mai *tale e quale* [...] [esso] è imprendibile *per se stesso* e prendibile solo *in*

diventa urgente e davvero necessario eliminarne il “carattere d'apparenza”¹¹⁸, vale a dire il loro apparirci e presentarsi come determinazioni statiche, come datità costituite o dati di fatto normativamente stabiliti, esito di un funzionalismo pienamente attuato, realizzato:

Soggetto ed oggetto, allora, significano esclusivamente dei poli all'interno di una tensione, che non potranno mai essere astratti da essa, neanche in relazione ad una situazione determinata [...] Il fatto che si operi con soggetto e oggetto ai fini della costituzione della conoscenza non significa altro che essa non si fonda su se stessa ma in un certo senso oltrepassa se stessa (*über sich hinausgreifen*) come vettore di una tensione. Il concetto di dato comprenderebbe già in sé il concetto dell'*oltrepassamento*. Questo sarebbe allora il compito di una teoria dialettica: interpretare il concetto di dato in modo da adempiere a questa funzione dialettica¹¹⁹.

Infine, il fatto che la totalità non possa essere conoscitivamente e linguisticamente dominata implica l'impossibilità per la coscienza di ritrovarsi in ogni singola determinazione del tutto; essa è e rimane un'ideale regolativo della conoscenza che, in quanto tale, non può trovare una propria fondazione teoretica. Ciò che Adorno punta a “disgregare” è l'idea stessa che esista un approdo definitivo, «una perfetta padronanza degli oggetti nei concetti, delle parole nelle definizioni, del molteplice nelle classificazioni»¹²⁰. Il venir meno del fondamento del pensiero, lungi dal rappresentare uno scacco o una perdita, rappresentano per Adorno la condizione necessaria della stessa dialettica, l'idea del nuovo compito del pensiero, la sfida necessaria per mettere alla prova la stessa attualità della filosofia. La tensione materialista protesa verso “la verità della cosa” non è altro che la rinnovata connessione della sua presenza con quanto ad essa è *attorno*, un modo *deviante e improprio* di significarla e comprenderla, capace di declinare e divergere rispetto alla forza normativa dell'universale produttività della ragione o, come è stato detto, rispetto alla

quanto è qualcosa di reale e insieme qualcosa d'altro, non altrettanto reale, che ha però il merito di rendere il reale “realissimo”, quale non è mai il reale tale e quale. [...] La nostra conoscenza dipende dalla capacità dei modelli adottati di dar conto di certi fenomeni reali altrimenti non solo insignificanti, ma addirittura inafferrabili, così che il mondo conosciuto non è senz'altro il mondo reale, ma un mondo che è nello stesso tempo reale [...] e irreali [...], o insomma e “reale” e “finto”. [...] Infine non accade allo stesso linguaggio, che è senza il minimo dubbio capacità culturale universale della specie umana, di essere nello stesso tempo realtà e finzione, nel senso più volte spiegato? [...] nel senso per cui le cose stesse entrano a far parte della nostra esperienza culturale solo in quanto manipolate, trasformate, nonché dette mediante segni che, per così dire, costruiscono le cose nel momento stesso in cui le designano, insomma: in quanto le cose sono investite da una simbologia e preverbale e verbale, e quindi derealizzate o unite a qualcosa che immediatamente reale non è. Eppure proprio questa derealizzazione trasforma dati sordi e indistinti in cose parlanti e variamente articolate, a tutti gli effetti davvero “reali”, cioè e “reali” e “finte”». E. Garroni, *Magia ed eros: due esempi pretelematici di unità realtà-finzione*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp.217-218.

¹¹⁸ Per uno studio accurato sulla categoria di *Schein* nel pensiero di Adorno si veda A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza. Saggio su Theodor W. Adorno*, Il Melangolo, Genova, 2001.

¹¹⁹ Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *I Seminari della Scuola di Francoforte. Protocolli di discussione* cit., p. 130.

¹²⁰ A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica* cit., p. 51.

«dialettica pienamente dispiegata»¹²¹. In questo senso, se l'*irrepresentabilità* della totalità di senso, come si vedrà dettagliatamente in seguito, riguarda, per Adorno, il suo poter ormai essere solo qualcosa di *pensabile* e non realizzabile (o, per Adorno, realizzata proprio nell'onnicomprendività dispiegata del dominio dell'identico), a quella che il filosofo chiamerà l'*eterogeneità* sensibile, non-identica, pertiene invece un'impossibilità rappresentativa che può essere solo *sentita*, mai del tutto risolta nel dire e nel rappresentare. Essa, secondo Adorno, nell'eccedere e trascendere ogni intenzione rappresentativa rende conto di quanto e di come l'*eterogeneo-sensibile* scavalchi e sempre sfugga le capacità sintetiche e sussuntive del concetto, del principio di identità. Il "più" che il sensibile rappresenta nella sua relazione con l'intelligibile, e che può mostrarsi *solo* nella relazione sbilanciata fra i due, mostra una indeterminatezza continua del mondo e anche del senso, capace di opporsi ad ogni determinazione individuata e statica operata dal principio dell'identico.

Da questo punto di vista, allora, la mancanza di una *forma* univoca e determinata che sempre accompagna l'esistenza dell'eterogeneo, della non-identità sensibile, fa di essa qualcosa di sempre presente *proprio* perché *mai compiuta e realizzata*, una dimensione *potenziale e possibile* – come la dimensione *utopica*, determinante il pensiero di Adorno – che viene sempre meno ad ogni istanza di compimento, configurandosi come qualcosa di ancora sempre *dicibile e pensabile* e mai compiutamente *detta e pensata*. La cifra della sua esistenza, come vedremo, è, allora, quella di essere, paradossalmente, *sempre presente* e, insieme, *sempre solo possibile*, mai realizzata e compiuta; qualcosa come una pura potenza, un poter essere *inattuabile* che attraversa ogni essenza attuata e ogni identità apparentemente sostanziale, che sempre ricorre e che, come l'immagine disincarnata di utopia, si mostra tanto nella forza della sua esigenza quanto nella fragilità della sua *contingenza*, del suo poter non-essere o diventare qualcosa di reale. Per questo la si *sente* e non la si *possiede*. Questa impossibilità di essere totalmente posseduto e definito all'interno di una forma e di un principio dell'identico, fa dell'eterogeneo e del sensibile qualcosa di continuamente *negativo*, qualcosa che, in qualche modo, rimane continuamente *separato* dalla sua realtà e attualità, vale a dire qualcosa di realmente esistente *proprio* in quanto potenziale. Il sensibile, allora, in quanto eterogeneo e non identico, rimane contingente e possibile proprio in quanto non-coincidente con alcun concetto, non definibile tramite un fare solamente rappresentativo, pur offrendosi solo all'interno di loro e della loro effettuale presenza. Esso ha, potremmo dire, la consistenza tattile di ciò che si tocca ma non si afferra, di una *eventualità eternamente contingente*. Esso, in questo senso, rappresenta la contingenza di "ciò-che-è" e la sua persistenza in ogni ente reale e attuale.

¹²¹ G. Carchia, *Sulla Teoria estetica di Th.W. Adorno*, in «Il Verri», n. 4, dicembre 1976, p. 66. Il saggio in questione si trova anche in Id., *La legittimazione dell'arte*, Guida, Napoli, 1985.

Concludendo, il non potersi realizzare, concludere e consumare nell'atto compiuto o nell'identità logica pensata e asserita, sono i tratti pertinenti tanto dell'eterogeneità sensibile quanto della dimensione *utopica* (entrambi concetti chiave in *Teoria estetica*) e, in questo senso, totalità, eterogeneità e utopia condividono l'impossibilità di poter essere del tutto dette e rappresentate ma, nello stesso tempo, sembrano divergere radicalmente proprio in ciò. Se, infatti, la *totalità di senso* è solo *pensabile* e non più realizzabile in quanto riguarda *l'esaudirsi di ogni possibilità nel compimento assoluto*, la non-rappresentabilità dell'eterogeneo e dell'utopico, al contrario, appartiene all'*eccedere del possibile* nei confronti di ogni *compimento* e di ogni *assoluzione*. In questo senso, se la prima, è solo pensabile in quanto *compimento di ogni possibilità di senso*, la seconda è invece, prima di tutto, *solo esperibile*, può cioè essere solo *sentita* in quanto rimanda all'*incompiutezza perenne*, alla *processualità ininterrotta* del possibile inattuale. Se la totalità non può essere mai *raggiunta*, simmetricamente l'eterogeneità sensibile e l'utopia non possono essere mai *realizzati*. La contingenza, per Adorno, non può e non deve essere mai redenta:

Il corso del mondo non è assolutamente chiuso, nemmeno è l'assoluta disperazione; lo è piuttosto la sua chiusura [*Nicht absolut geschlossen ist der Weltlauf, auch nicht die absolute Verzweiflung; diese ist vielmehr seine Geschlossenheit*]. Per quanto sia caduca in esso ogni traccia dell'Altro; per quanto ogni felicità sia sfigurata dalla sua revocabilità, l'ente viene però permeato in quelle fratture che smentiscono l'identità dalle promesse mai mantenute di quell'Altro [*das Seiende wird doch in den Brüchen, welche die Identität Lügen strafen, durchsetzt von den stets wieder gebrochenen Versprechungen jenes Anderen*]. Ogni felicità è un frammento dell'intera felicità, che si nega agli uomini e che essi si negano. La convergenza, l'Altro umanamente promesso della storia, indica inflessibilmente ciò che l'ontologia illegittimamente antepone alla storia o esime da essa¹²².

EXCURSUS: *Sulla dialettica e l'idea di una storia naturale*

La dialettica, come si è tentato di mostrare, consiste nel riconoscere e esporre il luogo critico in cui la tensione fra gli elementi perviene al più alto grado. Non solo, dunque, le cose devono essere colte nella loro relazione dialettica, ma le stesse categorie del pensiero sulle quali insiste il lavoro adorniano – logica e dialettica, parola e immagine – devono essere lette dialetticamente. Questo movimento continuo – che trova il proprio antecedente teorico nella conferenza sull'*Idea di storia naturale (Naturgeschichte)* – costituisce il supremo grado di espressione dialettica. Nella conferenza sulla *Naturgeschichte*, infatti, Adorno dichiara: «L'intenzione del mio discorso va nella

¹²² Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., 362.

direzione di togliere l'abituale antitesi di natura e storia. Dunque, in generale, dove impiego i concetti di natura e storia non li concepisco come determinazioni essenziali e definitive, ma perseguo, piuttosto, l'obiettivo di spingere questi due concetti in un punto nel quale sia tolto il loro puro disgregarsi»¹²³. L'obiettivo, come facilmente si evince in apertura della stessa conferenza, è quello di eliminare la concezione oppositiva tra le categorie di natura e storia, mostrandone la comprensibilità solo all'interno di un reciproco e chiasmatico rimando in cui l'una è sempre la figura "impredibile" dell'altra. Se, in questo senso, l'antitesi di natura e storia non può essere negata o abolita è perché la relazione fra i termini deve essere pensata come "dialettica", dove non solo ogni elemento rimanda continuamente all'altro ma, in questo *rimando*, rende *impossibile* il momento dell'identificazione. Se si vuole che la domanda sul rapporto tra natura e storia abbia una risposta concreta «bisogna riuscire a comprendere l'essere storico stesso come un essere naturale, ossia a comprenderlo nelle sue determinazioni naturali, proprio laddove esso è maggiormente storico; oppure riuscire a comprendere la natura come un essere storico proprio laddove essa si mostra come natura apparente»¹²⁴. Nella prospettiva materialista di filosofia della storia, ciò che preme ad Adorno, non è trovare un «essere puro al di sotto o al di là dell'essere storico», vale a dire un principio invariante da cui dipenda il divenire della storia tale da opporre storia e ontologia; ma piuttosto, vedere «l'essere storico stesso come ontologico, cioè comprenderlo come un essere naturale». Il compito dell'orientamento ontologico della filosofia della storia, vale a dire la stessa idea di storia naturale, non è altro che «la trasformazione della storia concreta in natura dialettica»¹²⁵.

Nella conferenza del 1932 i riferimenti di Adorno sono da una parte la *Teoria del romanzo* del giovane Lukács e, dall'altra, il saggio sul *Dramma barocco tedesco* di Benjamin; se per il primo, infatti, «la storia si ritrae e diviene natura, intesa come essenza», mostrando in questo modo l'irrigidimento della storia nella natura, per il secondo, invece, «la natura stessa si rappresenta come natura transitoria, come storia»¹²⁶. Il mondo della convenzione prodotto storicamente, mondo «alienato, reificato e morto», è il mondo delle cose che «non possono essere conosciute ma solo incontrate come linguaggio cifrato»¹²⁷, mondo che per primo Lukács ha riconosciuto e descritto:

la seconda natura delle concrezioni umane non ha alcuna sostanzialità lirica: le sue forme sono troppo rigide per adattarsi all'attimo creatore di simboli; il contenuto sedimentato nelle sue leggi è troppo preciso per

¹²³ Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale* cit., pp. 57-58.

¹²⁴ Ivi, p. 69.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Ivi, p. 70.

¹²⁷ Ivi, p. 71.

potersi affrancare da quegli elementi che la lirica destina alle occasioni saggistiche; e questi elementi sono talmente avulsi dalla grazia che informa le leggi, e la loro esistenza può tanto poco disporre di una valenza sensibile da quelle indipendente, che essi, sprovvisti di tale legittimità, dovranno risolversi in nulla. Questa seconda natura non è, come la prima, silente, percettibile sensibilmente e insieme estranea al senso: in essa il senso si è irrigidito ed estraniato fino a formare un blocco compatto, incapace oramai di svegliare l'interiorità; essa è un calvario costellato di putrefatte interiorità; così – ammesso che ciò sia possibile – solo la rinascita metafisica della psichicità potrebbe rianimarla, una psichicità capace di creare questa natura oppure di conservarla nella sua esistenza originaria o imperativa; solo un evento del genere, e non già un'altra interiorità, potrebbe richiamarla alla vita¹²⁸.

Ma la svolta decisiva riguardo al problema della storia è, secondo Adorno, quella compiuta da Benjamin, il quale, attraverso le categorie dell' "allegoria" e della "caducità"¹²⁹, ha reso possibile la «resurrezione della seconda natura dall'infinita lontananza fino all'infinita vicinanza e, così, l'ha resa oggetto di interpretazione filosofica»: infatti, solo nel momento in cui «la filosofia afferra il motivo della rinascita di ciò che si presenta come cifra enigmatica, di ciò che è irrigidito, giunge pienamente a formulare il concetto di storia naturale»¹³⁰. In Benjamin, la dimensione della "caducità" rappresenta il punto e il momento in cui storia e natura "convergono", il momento in cui la natura stessa – intesa come irrigidita, arcaica, mitica – si presenta come transitoria, come storia: in questo senso, scrive Benjamin, «la natura si mostra a essi (i poeti allegoristi) come un'eterna caducità, in cui soltanto lo sguardo saturnino di quelle generazioni riconosceva la storia»¹³¹, e «se nel dramma barocco la storia emigra sulla scena, essa lo fa come *scrittura*. Sul volto della natura sta scritta la parola 'storia' nei caratteri della caducità»¹³². A partire da questa prospettiva, in relazione alla dimensione storica della "caducità" sta, dal punto di vista della significazione, l' "allegoria": essa, abbandonando ogni accidentalità, «non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi come lo è la scrittura»¹³³. L'allegoria, secondo le parole di Adorno, è un particolare svolto, "espresso", «e ciò che si svolge nel suo spazio, ciò che si esprime attraverso di

¹²⁸ G. Lukács, *Theorie des Romans*, Berlin, 1920, trad. it. di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, Se, Milano, 2004, p. 55.

¹²⁹ «[...] la caducità, nel suo legame con le determinazioni della contingenza e della discontinuità, è posta positivamente da Adorno come una determinazione ontologica dell'essere naturale e dell'essere storico. [...] Inoltre l'allegoria, attraverso la quale è possibile decifrare il rinvio di natura e storia, è posta non semplicemente come un metodo soggettivo di interpretazione ma insieme come modalità ontologica dell'accadere, che si lascia intendere quale allegoresi oggettiva». I. Testa, *Doppia svolta. L'ontologia allegorica del primo Adorno e l'ombra di Heidegger*, in *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, a cura di L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan, Donzelli Editore, Roma, 2005, p.163.

¹³⁰ Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale* cit., pp. 57-58.

¹³¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, trad. it., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999, p. 153.

¹³² Ivi, p. 151.

¹³³ Ivi, p. 137.

essa, non è altro che un rapporto storico. Il tema dell'allegoria è essenzialmente la storia»¹³⁴; sotto la categoria decisiva del tempo «il rapporto tra simbolo e allegoria si può fissare con la precisione di una formula. Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime in un volto [...]»¹³⁵.

Da questo punto di vista, l'espressione e la significazione simbolica – di cui, per Benjamin, il dramma barocco è esempio – sono possibili solo «a condizione che la pienezza simbolica vada in frantumi»¹³⁶. In questo erodersi e frantumarsi della potenza espressiva del simbolo avviene l'allegorizzarsi dei suoi stessi frammenti; l'allegoria barocca, in questo senso, «nel suo carattere di frammento, nel suo non potersi concludere nel cerchio del simbolo»¹³⁷, non solo rappresenta un correttivo dell'arte, ma si pone come il modo per eccellenza “dialettico” di *comporre* in costellazioni la *leggibilità* – e con essa la dicibile significatività – della storia. Lo sviluppo dialettico e critico del linguaggio e dei concetti non conduce al loro possesso in quanto compiuti, ma si sfrangia nella tensione allegorica di una pluralità di significati, nella forma molteplice di un «multiverso di mondi possibili di senso»¹³⁸, di cui di volta in volta lo sguardo deve essere in grado di fermare l'immagine o, che è lo stesso, la costellazione di significati in grado di instaurarne la leggibilità e la dicibilità che il presente offre nel suo cortocircuito con il passato. È per questo che, nello sguardo dialettico, la logica «si trasforma in “metaforica” [...] si sistematizza in un movimento di astrazioni concettuali e di condensazioni linguistiche che lacera e smembra il corpo del linguaggio, la sua *physis*, per esaltarne le parti, i dettagli»¹³⁹. È questo il nucleo della visione allegorica della storia, «dell'esposizione barocca, profana della storia come *via crucis* mondana: essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato quanto è l'abbandono alla morte, perché è proprio la morte a scavare più profondamente la linea di demarcazione tra *physis* e significato»¹⁴⁰. Nel medio delle “costellazioni dialettiche”, le quali inintenzionalmente si “raccolgono *intorno*”¹⁴¹ alla fatticità storica concreta” dischiudendola in questo modo nella sua

¹³⁴ Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale* cit., p. 72.

¹³⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* cit., pp. 140-141.

¹³⁶ F. Desideri, *Il Trauerspiel come «storia originaria» del significare: la polarità tra simbolo e allegoria*, in F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma, 2010, p. 94.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 95.

¹³⁹ *Ivi*, p. 96.

¹⁴⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* cit., pp. 141.

¹⁴¹ Nel suo recente studio, Emiliano De Vito ha messo in luce la dialettica in atto nella preposizione *Um*, come “luogo dell'*intorno*”, *terminus technicus* fondamentale nel pensiero di Walter Benjamin: «In questo

«unicità»¹⁴², ogni momento è reciprocamente in relazione con l'altro, trova la propria figura e la propria leggibilità solo nell'altro; nelle parole e nella visione storico naturale di Adorno, dunque, «la natura, in quanto creazione, è pensata dallo stesso Benjamin come raffigurata sotto il segno della caducità. La natura stessa è caduca. In questo modo la natura ha in sé il momento della storia. Ogni volta che l'elemento storico si mostra, rimanda al momento naturale e trapassa in quello. All'inverso, ogni qual volta appare la “seconda natura”, quel mondo delle convenzioni che ci si para contro, essa è interpretata attraverso il fatto che la caducità si rivela come suo significato specifico»¹⁴³.

La determinazione fondamentale della caducità richiede che sia pensato un rapporto di natura e storia secondo cui tutto l'essere o tutto l'essente sia comprensibile come intreccio dialettico dell'essere storico e dell'essere naturale, i quali si trovano mediati l'uno nell'altro, diventano “segno” l'uno dell'altro, all'interno della *significazione*. Incontrandosi nella *significazione* – nel «significato»¹⁴⁴ - i momenti di natura e storia «erompono allo stesso tempo l'uno dall'altro e [...] si intersecano in modo tale che il naturale si presenta come segno per la storia e la storia, proprio laddove si dà nel modo più storico, come segno per la natura»¹⁴⁵. La relazione tra natura e storia – come quella di lingua e mondo, forma e vita -, dunque, non è né di tipo antitetico né di identità: essa, in quanto dialettica, produce una continua mediazione, una continua trasmissione di un polo nell'altro, che rende impossibile la definizione autonoma dei termini in questione e che dispiega chiaramente quella che Adorno definisce come “logica della disgregazione”, la quale, affermando la contraddizione e la non-identità di concetto e cosa mostra, nello stesso tempo, la necessità della sua articolazione: per questo, come è stato detto, «pensare la contraddizione, riconoscere la necessità di abbandonare ogni principio primo della filosofia, negare la possibilità di una metafisica sono gli unici presupposti di una critica della realtà che il pensiero filosofico deve assumersi la responsabilità di intraprendere»¹⁴⁶. Abbandonata la pretesa filosofica di poter afferrare la totalità del reale, il destino dei fenomeni – la loro salvazione nella comprensione - dipende dalla loro possibile “configurazione”. Il rapporto tra significazione e mondo fenomenico – tra mondo sensibile e mondo intellegibile – è davvero comprensibile, come si è visto, solo all'interno della relazione dialettica; in

caso si può parlare di una dialettica in atto nella preposizione – con valore di *terminus technicus* – “um”, per cui si deve distinguere un intorno genuino da un intorno deteriore. Se il metodo benjaminiano si definisce «Umweg», cioè, non solo «deviazione» ma anche, alla lettera, «via dell'intorno», è facilmente intuibile quale particolare rilievo una simile dialettica interna all'*Um* deve assumere in questo orizzonte teoretico». In E. De Vito, *L'immagine occidentale* cit., pp. 139-146.

¹⁴² Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale* cit., p. 73.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Ivi, p. 74: «Come caducità la storia originaria è assolutamente presente, è presente come suo «significato»».

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ M. Farina, *Adorno e la genesi del pensiero critico* cit., p. 30.

quanto rapporto dialettico esso non si offre ad alcuna fusione o assimilazione, al contrario, esiste come *scontro* continuo tra i poli in gioco, come negatività in atto puntualmente inconciliabile, inconciliata. Come in Benjamin, scrive De Vito, «il segno aperto lasciato da questo scontro è precisamente il medio dell'empiria»¹⁴⁷, dal momento che proprio essa rappresenta lo spazio vuoto all'interno del quale il momento intelligibile – il momento della comprensione – si offre solo passando attraverso la forma sensibile. È l'empiria, la concreta e puntuale realtà storica, il luogo della relazione dialettica tra intelligibile e sensibile, forme e contenuti. Essa è il luogo e il momento di un *contatto*, di un incontro tra le due dimensioni che non avviene in un punto preciso, ma per salti, discontinuità, fratture e divisioni. Si tratta, per fare uso di una formula paradossale sostanziale al pensiero adorniano, di una “immediatezza mediata”, che avviene per incidenze e fratture e mai per un accomodamento dei termini coinvolti nella relazione.

Infine, proprio nella *Dialettica dell'Illuminismo*, come si è avuto modo di vedere precedentemente, Adorno aveva sviluppato una dialettica del “mitico”, la quale si traduceva nel reciproco capovolgimento della natura in storia e della storia in natura. Anche in questa sede, proprio la dimensione della “caducità” rappresentava la soglia, insieme teorica e storica, capace di restituire l'ambivalente trapasso di un polo nell'altro: se la storia, infatti, poteva essere identificata con una “seconda natura” in quanto mitica *ripetizione* del ciclo naturale, allo stesso tempo la natura, proprio perché posta sotto il segno della “caducità”, si configurava anch'essa come intimamente *storica*. In questo senso, come la storia assumeva, dal punto di vista della *reificazione*, i tratti rigidi di una “seconda natura” incapace di *trascendere* il destino mitico della *ripetizione* dell'identico, così la natura, in quanto partecipe della “caducità”, lungi dal poter essere assolutizzata all'interno della ripetizione mitica, covava in sé l'apertura alla *storia* come rottura del ciclo dell'eterno ritorno e *emergenza* della novità del possibile¹⁴⁸. Nell'orizzonte della *Dialettica negativa*, comunque, Auschwitz segna lo scacco dell'umanesimo occidentale, e l'impossibilità, per Adorno, di *spiegare* concettualmente e verbalmente quanto accaduto esibisce il limite stesso della Ragione, dell'*Aufklärung* in quanto dimensione esplicativa; il rifiuto di poter affermare alcuna positività dell'esistenza, dal momento che «sono accadute cose che fanno oltraggio alla costruzione di un senso immanente irradiato da una trascendenza posta affermativamente»¹⁴⁹, esprime puntualmente l'impossibilità che l'esperienza e l'esistenza partecipino della pienezza esaustiva del senso: «[...] le situazioni in cui gli uomini vengono costretti, per poter sopravvivere, a pensare in modo “positivo”,

¹⁴⁷ E. De Vito, *L'immagine occidentale* cit., p. 186.

¹⁴⁸ Su questo tema cfr. G. Di Giacomo, *Memoria e testimonianza tra estetica ed etica*, in *Volti della memoria*, a cura di G. Di Giacomo, Mimesis, Milano, 2012, pp. 458-464.

¹⁴⁹ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 325.

sono situazioni coatte che li limitano, li ricacciano nella loro pura autoconservazione, li costringono a pensare solo a ciò di cui hanno bisogno per poter sopravvivere in quella situazione – tanto che per questo viene incrinato e distrutto irrimediabilmente il *contenuto di verità* di ciò che pensano. [...] In verità [...] essi vengono ridotti a oggetti di un pensiero tagliato su loro misura, che li manipola, che li calcola, che già dall’inizio si prepara a dare loro ciò che vogliono e di cui hanno bisogno. Con questa valutazione degli uomini che si manifesta anche in quei comandamenti che si pretendono sublimi, in realtà si avviliscono gli uomini ai quali si dà a intendere di servirli. In fondo la metafisica li tratta come l’industria culturale»¹⁵⁰. Il pensiero, invece, negando ogni assolutizzazione del dato lascia aperto il varco per ciò che potrebbe essere diverso, senza però poterlo determinare: il pensiero che abita le regioni di questa *negatività* mostra, in tutte le sue sfumature e attraverso la negazione dei falsi assoluti, l’*apertura al possibile*.

2. Il problema della relazione tra soggetto e oggetto

2.1 All’interno della propria riflessione Adorno mantiene la tradizionale formula della relazione polare, della *coimplicazione*, di soggetto e oggetto proprio per definire i presupposti e, in questo modo, eseguire la propria critica alla *prima philosophia* e alla filosofia idealistica. In questo senso, come è stato detto, Adorno «non ritiene [...] di dover prendere le distanze, come aveva fatto Heidegger, dal paradigma di soggetto-oggetto come espressione esemplare dell’oblio dell’essere e della differenza ontologica»¹⁵¹. Se è vero, dunque, che Adorno «si rifiuta di mettere in parallelo il *male filosofico del soggettivismo con la metafisica*»¹⁵² è perché essa viene mantenuta come *tensione*, superamento e *inattualità* di ogni operazione di pensiero rispetto ai dati di fatto o stati di cose. La metafisica e il suo mantenimento, devono essere intesi, quindi, come «esperienza di trascendimento per così dire immanente» interna all’esperienza concreta e fattiva, come messa in questione ed evasione dagli schemi del “noto” o del “già detto”¹⁵³ in vista di una sua

¹⁵⁰ Id., *Metafisica* cit., p. 151.

¹⁵¹ E. Tavani, *L’apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini e Associati, Verona, 1994, pp. 35-36. La Tavani mette inoltre in evidenza come «Il lungo itinerario che va dalla *Attualità della filosofia*, alla *Dialettica dell’Illuminismo*, fino alla *Dialettica negativa* e alla *Teoria estetica*, corre lungo il filo di una critica ricostruttiva della razionalità che non fa che girare attorno alla piuttosto *vexata quaestio* di soggetto e oggetto».

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ L’insolita posizione di Adorno nei confronti del fattore metafisico non solo gli permette «di restare immune da un altro *cliché*, quello che dà per scontata una coincidenza tra soggettivo ed estetico, ma arriva a configurare una singolare alleanza tra *estetico* e *metafisico* non priva [...] di efficacia teorica. È un esito che segna anche la misura del distacco della critica adorniana del soggettivismo e della metafisica (in senso

riconfigurazione e comprensione. Ecco perché l'insistenza di Adorno nella critica alla categoria del soggetto e della non decidibilità per esso, potremmo dire, a sfavore del momento oggettivo, espone il paradosso all'interno del quale la riflessione si muove: quello di dover comprendere, ovvero dire ed esplicitare, quell'esperienza concreta e determinata nella quale, per altro, già-sempre-siamo, ma che dobbiamo sempre *rendere possibile* e di cui, a questo punto, la relazione soggetto-oggetto sembra esibire lo schema. Se eliminarne l'inquietudine dialettica comporta inevitabilmente la caduta nel pregiudizio riduzionistico che coinvolge ogni forma di dualismo di stampo oppositivo, allora i poli del soggetto e dell'oggetto saranno, *proprio in quanto ambigui e ambivalenti, resistenti* ad ogni definizione, non risolvibili all'interno di una prospettiva esclusivamente logica – ovvero linguistica e conoscitiva – e per questo riferiti a quelle che Adorno definisce come “fondamentali” questioni di costruzione del pensiero. In questa prospettiva, la natura non esclusivamente logica del problema di soggetto e oggetto «indica una precisa direzione di discorso, tendente a privilegiare ogni spunto di trascendimento, ogni elemento *differenziale* che riesca a contrastare gli effetti tautologici del pensiero»¹⁵⁴.

2.2 Tanto la definizione di “soggetto” quanto quella di “oggetto” possiedono, secondo Adorno, un carattere d'*apparenza*¹⁵⁵, nel senso di essere indici paradigmatici, indicazioni prospettiche che indicano qualcosa di *non unificabile*, categorie negative che non sono altro che espressione di una non-identità. La polarità di soggetto e oggetto *appare* come una struttura «a sua volta non dialettica dove avrebbe luogo ogni dialettica»¹⁵⁶ ma, in verità, entrambi i concetti sono categorie postume, vale a dire «categorie derivate di riflessione, formule per un non-unificabile; non un positivo, non rapporti primari di cose, bensì del tutto *negativi*, espressione unicamente della non identità»¹⁵⁷. In questo senso, la non-identità, la differenza che essi esprimono – dialetticamente, il momento della negazione all'interno dei due poli, delle due voci distinte che le impedisce di possedersi nella propria identità – è la stessa non identità fra “pensiero” e “pensato” che il linguaggio-concetto riproduce in se stesso: «Ogni concetto, anche quello dell'essere, riproduce la differenza di pensiero e pensato [*Jeglicher Begriff, noch der des Seins, reproduziert die Differenz von Denken und Gedachtem*]. Essa è stata marchiata alla coscienza teorica della costituzione

stretto, come fondazione estranea all'esperienza concreta) dall'*imprimatur* nietzschiano». In *Ibidem*. Sulla critica della razionalità adorniana e sui suoi debiti nei confronti di alcune analisi di Nietzsche si veda il testo di A. Schmidt, *Zur frage der Dialektik in Nietzsches Erkenntnistheorie*, in *Zeugnisse – Th. W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, pp. 115-132.

¹⁵⁴ Ivi, p. 37.

¹⁵⁵ Ivi, p. 39.

¹⁵⁶ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 157.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

antagonista della realtà; nella misura in cui la esprime, la non verità del dualismo è la verità»¹⁵⁸. Soggetto e oggetto, potremmo dire, si ritrovano vincolati ad una *comune insussistenza*, dal momento che «non vi è un oggetto nel senso di un qualcosa che stia astrattamente di fronte a un soggetto» e «del resto “c’è”, propriamente, altrettanto poco un soggetto»¹⁵⁹. Essi indicano verso una non-identità alla quale Adorno attribuisce, nello stesso tempo, un valore “costitutivo” e un valore “genetico”¹⁶⁰: *costitutivo* in quanto esso pertiene propriamente al cortocircuito continuo tra immanenza e trascendenza messo a tema da Adorno, l’impossibilità dell’uno di darsi senza l’altra e, reciprocamente il darsi dell’una *solo* all’interno dell’altra; *storico genetico* in quanto l’oggetto assume in proprio un carattere d’apparenza, nel senso che appare (*erscheint*), sul piano pratico e conoscitivo, come qualcosa di contrapposto, di posto di fronte, rispetto al soggetto¹⁶¹. Da questo punto di vista, la posizione dell’oggetto è «nella sua autoposizione, apparenza illusoria, e al tempo stesso un qualcosa di storicamente del tutto reale»; se il soggetto è «cifra dell’attività degli uomini», l’oggetto non è che una maschera terminologica, vale a dire denominazione e «espressione positiva del non identico»¹⁶²: «Solo perché il soggetto è a sua volta mediato, e dunque non è il radicalmente altro dell’oggetto, che solo lo legittima, esso è semmai in grado di comprendere l’oggettività. Più che costitutiva, la mediazione soggettiva è il blocco davanti all’oggettività; quella non assorbe ciò che questa è essenzialmente: ente»¹⁶³.

Infine, ciò che Adorno vuole far emergere attraverso il paradigma soggetto-oggetto e

¹⁵⁸ Ivi, p. 158.

¹⁵⁹ «[...] Le determinazioni soggettive non sono un che di meramente conferito, esse vengono sempre anche pretese da ciò che deve essere determinato, e in tal modo si afferma la priorità dell’oggetto. Viceversa il presunto oggetto puro, esente dall’ingrediente del pensiero e dell’intuizione, è proprio il riflesso dell’astratta soggettività: solo essa eguagli a sé l’altro mediante l’astrazione». Th.W. Adorno, *Zu Subjekt und Object*, in *Stichworte. Kritische Modelle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, trad. it., *Su soggetto e oggetto*, in *Parole chiave. Modelli critici*, Sugarco Edizioni, 1974, p. 219.

¹⁶⁰ Cfr. E. Tavani, *L’apparenza da salvare* cit., p. 39.

¹⁶¹ Formalmente, nella prospettiva di una ricerca delle condizioni di possibilità che rendono possibile la costruzione dell’esperienza, l’argomentazione adorniana, suggerisce O’Connor, può essere sintetizzata all’interno dei seguenti punti: a) ci deve essere qualcosa con cui e a cui il soggetto è costitutivamente relato; b) la nozione stessa di una “relazione esterna” implica che l’esperienza stessa deve essere compresa, innanzitutto, come la relazione del soggetto a qualcosa che non è puramente soggettivo, dunque a “oggetti non-concettuali”; c) la stessa nozione di esperienza implica la convinzione che ci siano oggetti ai quali il soggetto è necessariamente relato affinché un’esperienza sia possibile e, di qui, la conferma che gli “oggetti”, a partire da questa loro trascendentale precedenza, non siano riducibili a concetti. Cfr. B. O’Connor, *Adorno’s Negative Dialectic* cit., pp. 56-57: «(I) *It is agreed that there is experience*; (II) *There must be something to which the subject relates [...]*; (III) *The notion of an external relation entails that experience is the relation of the subject to something that is not purely subjective*. Thus experience is a relation of subjects to nonconceptual objects; [...] (IV) *The commitment to the notion of experience therefore entails a belief that there are objects to which the subject must necessarily relate in order to experience: these objects are not reducible to concepts [...]*»

¹⁶² Cfr. E. Tavani, *L’apparenza da salvare* cit., p. 39: «Lo statuto ugualmente *apparente* dei due poli li vincola [...] ad una comune funzione segnaletica, indicativa di una non-identità alla quale Adorno tende ad attribuire uno spessore al tempo stesso *costitutivo* [...] e *storico-genetico*».

¹⁶³ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 167.

l'analisi della loro relazione dialettica, è l'esperienza della non-identità, del non-identico. Nel rapporto dialettico fra soggetto e oggetto il "non-identico" diventa davvero il paradigma del pensare "critico". Se da una parte l'oggetto indica e denota, per ciò che è divenuta, la vita come contesto d'accecaimento e "sistema della realtà antagonistica", dall'altra, vale a dire nell'impresa pratica e conoscitiva di una riconfigurazione e riappropriazione della vita stessa, esso indica la "contraddizione", l'eterogeneità e la sproporzione, nonché la continua mediazione, tra particolare e universale, pensiero e pensato, individuo e società. Ecco perché l'intera dialettica negativa «è legata alla società antagonistica come sua negazione, non è un pensiero libero dalla contraddizione e dall'antagonismo, non è un *diverso* positivo, né crede che un positivo sia possibile nell'universale contesto di dominio. In questo senso la dialettica negativa, lungi dal muoversi nella direzione del pensiero "postmoderno", ne costituisce la precisa antitesi: l'emancipazione delle differenze non è possibile dentro il contesto del dominio, ma solo al di là di esso; compito del pensiero è perciò quello di articolare la critica, non di dar voce a un positivo che non è (ancora) dato»¹⁶⁴.

2.3 L'asimmetria della relazione soggetto-oggetto viene, come è noto, definita da Adorno "*Vorrang des Objekts*", "priorità dell'oggetto". La relazione asimmetrica, non-identica, di un polo rispetto all'altro, rivela la sua più profonda intenzione nell' "eliminazione della gerarchia" del rapporto conoscitivo e rappresentativo, rivolgendosi verso la possibilità di instaurare una relazione di *coappartenenza* e *cooriginarietà* che sia, nello stesso, tempo, separazione, evasione di un polo rispetto all'altro: «[...] il pensiero critico non desidera mettere l'oggetto sul trono vacante del soggetto, su cui l'oggetto non potrebbe essere che un idolo, bensì vuole eliminare la gerarchia [*sondern die Hierarchie beseitigen*]»¹⁶⁵. Un termine riverbera ed emerge nella mortificazione dell'altro; il soggetto deve essere materialisticamente ricondotto alla sua costitutiva relazione con l'oggetto in quanto «unico *quid* capace di infondere determinatezza alle sue forme categoriali»¹⁶⁶. La relazione di coappartenenza di un polo all'altro, il loro reciproco determinarsi e indeterminarsi – in quanto nell'uno c'è già sempre la traccia dell'altro –, fino alla formativa priorità del momento

¹⁶⁴ S. Petrucciani, *Un pensiero sul margine del paradosso* cit., p. XXVI: «la costituzione antagonistica della società non è senza crepe e fratture, né inamovibile; al contrario, "cova in sé il suo controcanto"; ma se si dissolvesse, un mondo diverso diventerebbe per la prima volta forse possibile. Se diciamo, come risultato di un pensiero rigoroso, e negativo, che niente di ciò che è dato può pretendere assolutezza, ciò significa che il pensiero è anche in grado di pensare il suo limite, e quindi, in un certo senso, di pensare oltre se stesso, verso l'Aperto».

¹⁶⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 163: «Certo, l'apparenza che il soggetto trascendentale sia il punto archimedeo non si può spezzare del tutto con un'analisi soltanto interna della soggettività. Infatti in quest'apparenza c'è di vero, senza che lo si possa distillare dalle mediazioni del pensiero, che la società è prioritaria rispetto alla coscienza singola e a ogni sua esperienza». Cfr. inoltre M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico* cit., p. 173.

¹⁶⁶ M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico* cit., p. 173.

oggettivo, permette di inquadrare il soggetto come “apparente”, nel senso che esso stesso si configura come una *modulazione*, un “modo” e un “*come*” della manifestazione oggettiva. In altri termini, l’individualità, in quanto incarnazione e individuazione parziale di un soggetto sempre anfibio, si costituisce come il riverbero di una realtà *preindividuale* – strutture sociali, linguaggio, intelligenza collettiva - che lo circonda e lo anticipa; una certa carica di indeterminatezza e potenzialità che, lungi dall’essere risolta nell’individuazione, accompagna sempre il soggetto individuato; in questo senso la diacronia, ciò che precede il soggetto, non esclude la concomitanza, il suo perdurare attualmente in esso. Il soggetto, dunque, è una modulazione complessa e articolata dell’oggetto il quale, «dal momento che di fatto viene conosciuto non altrimenti che mediante la coscienza» è anche soggetto:

«Priorità dell’oggetto» significa piuttosto che il soggetto, inteso in un senso qualitativamente diverso, più radicale, è dal canto suo oggetto, come l’oggetto dal momento che di fatto viene conosciuto non altrimenti che mediante la coscienza è anche soggetto. Ciò che è conosciuto mediante la coscienza deve essere qualcosa; la mediazione si riferisce al mediato. Ma il soggetto, il concetto portante [*Inbegriff*] della mediazione, è il *come*, e mai, in quanto contrapposto all’oggetto, il *quid* che viene postulato da ogni rappresentazione concepibile derivante dal concetto di soggetto ¹⁶⁷.

Perché il soggetto possa attingere al non-identico non deve “possederlo” all’interno della trama costruita dai propri “apparati categoriali”, pur non potendo coglierlo che all’interno di se stesso, del proprio *modo*. Il non-identico – il possibile, il residuale, la contingenza – è dunque pensabile proprio all’interno della forme soggettive e conoscitive che elaborano la relazione con esso, rivelandosi solo all’interno «di questa paradossale eccentricità del pensiero rispetto a se stesso»¹⁶⁸, per cui, «nel momento in cui esso procede all’interno della propria forma logico-discorsiva»¹⁶⁹, mette in questione il proprio percorso, il proprio fare e il proprio dire, sospendendo e «sciogliendo gli intrecci che la sua esigenza di identità ha tessuto intorno all’altro da sé, occultandolo nell’oggetto»¹⁷⁰. Nelle parole di Adorno, la priorità dell’oggetto è il «correttivo» della riduzione soggettiva, non la negazione di una «partecipazione» soggettiva: «l’oggetto è mediato, solo che, in conformità al suo concetto, non viene affatto rimandato al soggetto nel modo in cui il soggetto è rimandato all’oggettività»¹⁷¹. L’oggetto, che non può essere ridotto ad alcuna determinazione statica, classificatoria o normativa, mostra la sproporzione, la propria *asimmetria*

¹⁶⁷ Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., p. 218.

¹⁶⁸ M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico* cit., p. 174.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., p. 218.

rispetto al soggetto stesso: «L'oggetto può essere pensato solo dal soggetto, ma rimane sempre, nei suoi confronti, un Altro [*immer als Anderes*]; il soggetto è invece sin dall'inizio anche oggetto in base alla sua costituzione [*Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt*]. [...] Fa parte del senso della soggettività, essere anche oggetto [*Zum Sinn von Subjektivität rechnet es, auch Objekt zu sein*]; non invece del senso dell'oggettività, essere soggetto»¹⁷². Che l'oggetto sia anche esso tale solo in quanto mediato significa, per Adorno l'impossibilità di poterlo ipostatizzare dogmaticamente in quanto «conoscibile solo nel suo intreccio con la soggettività»; allo stesso tempo, mediazione del soggetto «vuol dire che il soggetto senza il momento di oggettività sarebbe letteralmente niente»¹⁷³. Tale priorità della dimensione "oggettiva" e pre-soggettiva fa corpo con la dimensione della non-identità, vale a dire con ciò che irreparabilmente sfugge al possesso conoscitivo del soggetto. La dimensione oggettuale, come realtà del non-identico, eccede il paradigma soggetto-oggetto, determinandola come relazione postuma, «già strumentale» alle forme di dominio conoscitivo esercitate dal soggetto; ma, nello stesso tempo, la non-identità dell'"oggetto" nei confronti delle determinazioni soggettive, è qualcosa che emerge solo all'interno delle determinazioni stesse: l'oggetto diventa qualcosa unicamente in quanto determinato e solo nelle determinazioni che «apparentemente gli conferisce solo il soggetto, s'impone la sua propria oggettività»:

Se tuttavia si vuole raggiungere l'oggetto, non si devono eliminare le sue determinazioni o qualità soggettive: questo sarebbe proprio il contrario della priorità dell'oggetto. Se il soggetto ha in sé il nucleo dell'oggetto, allora le qualità soggettive dell'oggetto sono più che mai un momento dell'oggettivo. Perché l'oggetto diventa qualcosa unicamente in quanto in quanto è determinato. Nelle determinazioni che apparentemente gli conferisce solo il soggetto, si impone la sua propria oggettività; esse sono tutte mutate dall'oggettività dell'*intentio recta*. Anche secondo la dottrina idealistica le determinazioni soggettive non sono un che di meramente conferito, esse vengono sempre anche pretese da ciò che deve essere determinato, e in tal modo si afferma la priorità dell'oggetto. Viceversa il presunto oggetto puro, esente dall'ingrediente del pensiero e dell'intuizione, è propriamente il riflesso dell'astratta soggettività: solo essa uguaglia a sé l'altro mediante l'astrazione¹⁷⁴.

2.4 Se è proprio all'interno della mediazione soggettiva che l'oggetto si mostra, offrendosi

¹⁷² Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 165.

¹⁷³ Ivi, p. 167. Come ha sottolineato Stefano Petrucciani «Primato (*Vorrang*) dell'oggetto significa pertanto che la mediazione dei due poli non è perfettamente bilanciata, ma tale che uno dei due ha un vantaggio, in quanto il soggetto è ontologicamente anche oggetto, mentre l'oggetto è soggetto solo in quanto sia determinato e conosciuto. D'altra parte il primato dell'oggetto è, a sua volta, "raggiungibile solo per la riflessione soggettiva", e quindi è un momento del percorso dialettico, non un dogma adialettico, come invece era nel materialismo volgare». In S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 122.

¹⁷⁴ Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., p. 219.

nella propria inafferrabilità e non-identità allora «lungi dall'essere chiuso in se stesso, il soggetto è costantemente aperto su ciò che ha ridotto a suo oggetto, è intrecciato con esso»¹⁷⁵. L'oggetto come figura paradigmatica di un movimento di pensiero¹⁷⁶ – ed è quanto accadrà altrettanto paradigmaticamente, per Adorno, a proposito dell'opera d'arte – è qualcosa di «infinitamente dato»¹⁷⁷, infinitamente dislocato e per questo qualcosa che deve essere continuamente configurato; allo stesso modo il soggetto è un momento che, di volta in volta, si costituisce all'interno di questa relazione dove i due termini coesistono e mai coincidono, si ritrovano sempre dislocati l'uno rispetto all'altro nel momento della predicazione. Qui, davvero, ad un massimo di prossimità segue un massimo di distanza. L'oggetto continuamente decentra il soggetto il quale, in questo senso, si scopre come processualmente costituito e sempre alle prese con la configurazione di sé, con la possibilità di sé e di esibirsi come un sé; sia pure armato delle strutture invarianti e gerarchiche dell'identità, l'oggetto esperito è la frattura interna al soggetto stesso, l'indice del suo essere costantemente alle prese con un processo di soggettivazione e desoggettivazione che rende impossibile la decisione per un sé identico a se stesso e che mostra la puntuale *contingenza* del sé. Per questo:

La posizione chiave del soggetto nella conoscenza è l'esperienza, non la forma; [...] Lo sforzo della conoscenza è in prevalenza la distruzione del suo sforzo consueto, la violenza nei riguardi dell'oggetto. La conoscenza dell'oggetto si avvicina all'atto nel quale il soggetto lacera il velo che tesse intorno all'oggetto. Ed è capace di compierlo soltanto se, in una *passività* senza paura, confida nella propria esperienza. Nei punti in cui la ragione soggettiva intuisce la *contingenza* soggettiva, traspare la priorità dell'oggetto; il quale trova il suo essere tale in ciò che non è riproducibile a componente soggettiva. Il soggetto è l'*agente*, non il costituente del soggetto¹⁷⁸.

Il soggetto, dunque, è l'*agente*, non il costituente dell'oggetto. Se il soggetto deve essere

¹⁷⁵ M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico* cit., p. 175.

¹⁷⁶ Elena Tavani scrive a questo proposito di una «costitutiva *inoggettualità*», per la filosofia, del proprio oggetto: «La filosofia può, in altre parole, assumersi la responsabilità di questo compito solo se affronta i *rischi* di una costitutiva *inoggettualità* del proprio oggetto: diretta conseguenza del fatto che ogni “agire” filosofico-critico deve fare i conti con il suo essere implicato nell'esperienza». In Id., *L'apparenza da salvare* cit., p. 43.

¹⁷⁷ Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., pp. 223-224: «Se si ammette la priorità dialettica dell'oggetto si infrange l'ipotesi della conoscenza empirica irriflessa dell'oggetto, intesa come determinazione residuale in seguito alla detrazione del soggetto. Il soggetto non è più allora un addendo sottraibile all'oggettività. [...] Le due determinazioni tra loro contraddittorie si adeguano l'una all'altra; il rimanente, di cui la scienza può nutrirsi come della sua verità, è il prodotto del suo procedimento manipolativo, soggettivamente organizzato. [...] L'oggettività si può reperire a una sola condizione: che essa venga rispecchiata, ad ogni stadio storico e conoscitivo, tanto in ciò che di volta in volta si rappresenta come soggetto e oggetto, quanto nelle mediazioni. Quindi l'oggetto è effettivamente, come insegnò il neokantismo, “infinitamente dato”».

¹⁷⁸ Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., pp. 224-225 (corsivi miei).

inteso al modo di un *come*, di una modulazione reattiva nella relazione con l'oggetto, questo vuol dire metterne in luce la natura costitutivamente dinamica, sempre indirizzata verso la *possibilità* del proprio essere, come modulazione affettiva e conoscitiva dell'esperienza stessa. Tale dinamismo eccede «ogni descrizione in termini ontologici o trascendentali» in quanto qualcosa che «*si realizza solo nell'atto generativo della lacerazione del velo soggettivo, come produzione effettiva della lacerazione nell' hic et nunc*»¹⁷⁹. L'autoriflessività del soggetto, il fatto che esso *torni* costantemente su di sé e si metta in questione come *possibile*, non solo mostra lo scarto, l'eccedenza che impedisce ad una *singularità* di coincidere con alcuna identità imposta ma, di qui, anche la possibilità del venir meno del potere coercitivo dell'identità stessa. Proprio a partire dalla loro co-originarietà, la *differenza* tra soggetto e oggetto – la loro *reciproca* non-identità – attraversa tanto il soggetto quanto l'oggetto: il soggetto è tale solo nella relazione costante con una propria *desoggettivazione*, così come l'oggetto è tale solo al prezzo di una sua *non sostanzialità*. All'interno di questo rapporto chiasmatico, la desoggettivazione del soggetto è l'immagine del momento oggettivo, non identico, in esso, allo stesso modo di come l'insostanzialità dell'oggetto è la figura della puntuale e continua interferenza del soggetto in esso. La reciprocità, insomma, esclude per entrambi una loro sostanzialità conoscitiva¹⁸⁰. Per questo, nella misura in cui l'oggetto è il profilo e la figura opaca del non-identico esso denuncia la propria presenza operativa e *disgregativa* proprio dove il soggetto sembra maggiormente autonomo, vale a dire nella riflessione e nella mediazione. Il soggetto, dunque, è *agente* dell'oggetto – e non il suo costituente – nella misura in cui, potremmo dire, è *agito* da esso, coinvolto in esso, un coinvolgimento che è realmente tale solo nel momento in cui espone e libera una insuperabile *depropriaione*, non-identità; in questo senso, allora, «la pura forma della gnoseologia tradizionale può essere di volta in volta pensata, in conformità al proprio concetto, soltanto come forma dell'oggettivo, non senza di esso, poiché senza di esso non è nemmeno pensabile»¹⁸¹:

Quel che la cosa stessa possa significare non è lì davanti positivamente, immediatamente [*Was Sache selbst heißen mag; ist nicht positiv, unmittelbar vorhanden*] chi voglia saperlo è costretto a pensare di più, non di meno del punto di riferimento della sintesi del molteplice, che al fondo non è affatto un pensiero. Malgrado ciò la cosa stessa non è affatto un prodotto mentale; piuttosto il non-identico, passato attraverso l'identità [*das Nichtidentische durch die Identität hindurch*]. Questa non identità non è un «idea»; piuttosto è un velato. Il soggetto dell'esperienza lavora per scomparire in essa. La verità sarebbe il tramonto del soggetto.

¹⁷⁹ M. Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico* cit., p. 177.

¹⁸⁰ «Il soggetto tanto più è quanto meno è, e quanto meno è, tanto più si illude di essere un qualcosa di oggettivo». Esso è una *soglia* e un passaggio, o, nella parole di Adorno, un “momento”, ma, in quanto momento, è ineliminabile. Cfr. Th.W. Adorno, *Su soggetto e oggetto* cit., p. 229.

¹⁸¹ Ivi, p. 228.

Nel metodo scientifico la sottrazione di tutto lo specifico della soggettività è soltanto la finzione di questo tramonto, *ad maiorem gloriam* del soggetto reificato come metodo¹⁸².

Il soggetto, dunque, è tale non solo in quanto attivo e passivo nello stesso tempo, ma in quanto, potremmo dire, capace di *fare esperienza* della propria passività (non solo di subirla), di ciò che lo affeziona, lo precede e l'avvolge. In questo senso, come è stato giustamente osservato, la notazione preliminare di Adorno riguardo la questione dell'*individuazione* del soggetto, riguarda l'impossibilità di poterlo effettivamente pensare se non in quanto «*consegnato* alla contingenza del suo essere esperimente», dal che ne consegue che il suo agire si configuri, nello stesso tempo, come un *reagire*¹⁸³, così come il suo dire è nello stesso tempo una risposta a ciò che ad esso si impone, un dire capace di retroagire su quanto lo precede. Il primato dell'oggetto trova in questo svolgimento un'altra sua possibile figura, vale a dire quella della forma di una pervasiva *passività* che in qualche modo anticipa e fonda l'agire stesso del soggetto che, nel momento stesso in cui sottolinea una certa *materialità* del pensiero esclude l'equivoco di una naturale spontaneità della ragione e della riflessione: per questo, nelle parole di Adorno, «Ovunque il pensiero sia veramente produttivo [...], ci sarà anche un reagire. La passività ci fa entrare nel nucleo dell'attivo, è un foggarsi dell'io sul non-io [...] Per porsi come pensiero produttivo, è necessario che esso sia sempre stato determinato dal suo contenuto cosale [*Sache*]. In ciò consiste la sua passività [...] L'oggettività, la verità del pensiero, dipende dalla sua relazione alla cosa»¹⁸⁴. La “cosa” del pensiero, dunque, indica da una parte la natura *relazionale* del significare stesso, l'impersonalità del pensiero stesso, di quella che Adorno, tecnicamente, chiama “la verità del pensiero”; dall'altra il fatto che la “cosa”, la quale dovrebbe essere punto di riferimento oggettivo del pensiero stesso, non è altro che *un* qualcosa di “indeterminato”, non determinabile esaustivamente in tutte le sue occorrenze e una volta per tutte.

2.5 La necessità del linguaggio all'interno della riflessione di Adorno, da un lato riguarda il pervenire della “negatività” e non-identità all'interno del momento “retorico” della filosofia; dall'altro esprime nello stesso tempo l'esigenza e la convinzione che solo all'interno del linguaggio come luogo stesso della negatività, può darsi e mostrarsi quella che Ingeborg Bachmann ha chiamato una “utopia della lingua”, quel «sogno linguistico», di cui la letteratura rappresenta a un

¹⁸² Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 170.

¹⁸³ Cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare* cit., p. 43-44: «È un “soggetto”, quello di Adorno, che per certi versi mantiene, in linea con la tradizione filosofica, il ruolo di elemento attivo e dinamico della conoscenza. In particolare il fattore “soggettivo” resta principio *sintetico* dell'esperienza. Ma a quali condizioni un soggetto può essere attivo, può cioè agire in controtendenza rispetto alla “perdita di esperienza” legata al prevalere dell'impulso organizzativo, sistematico della sua attività?».

¹⁸⁴ Th.W. Adorno, *Parole chiave* cit., pp. 12-13.

tempo la tensione e l'incarnazione, dove «ogni vocabolo, sintassi, periodo, interpunzione, metafora, ogni simbolo esaudisce qualcosa di quel nostro segno di espressione che non sarà mai pienamente realizzato»¹⁸⁵. Lo scrittore come «esistenza utopica» è il singolo che tenta di incontrare e combaciare senza residui con la “propria lingua” – di fare esperienza della “pura lingua” – la quale, però, «sfugge» proprio e solo per «rimanere in vita [...]»¹⁸⁶. A partire da queste premesse tangibilmente in sintonia con le tensioni adorniane in materia di linguaggio – come si vedrà durante la prosecuzione del lavoro –, si comprende non solo l'ammirazione di Adorno per le operazioni di “disgregazione” linguistica (come nel caso di Paul Celan), ma l'attenzione verso l' “implosione di qualsiasi esperienza di linguaggio significante”¹⁸⁷, come quello di Samuel Beckett, considerato proprio per questo “punto di indifferenza” dell'esperienza artistica.

L'essenza linguistica della dialettica è interna al momento stesso della negazione in quanto in esso è «contenuto il potenziale di trascendimento dell'apparenza accecante del dominio»¹⁸⁸. Il linguaggio deve poter essere pensato come la dimensione nella quale *siamo* e incontriamo oggetti che trascendono ogni quadro di riferimento in cui si pretende di esaurirne la molteplicità significante. Solo all'interno del linguaggio – inteso come luogo tensivo di significazione e aderenza al proprio oggetto da una parte e non identità, negazione e distanza rispetto ad esse dall'altra – è possibile l'esperienza di quanto *resiste* al linguaggio stesso, di quanto ad esso si sottrae, del suo limite interno. Solo dalla sospensione e dall'interruzione del suo funzionamento è possibile l'esperienza della parola che non rappresenta ma “mostra”, *negativamente*, un'ulteriorità controfattuale, una via di fuga dalle prescrizioni normative dell'identità tramite un loro singolare venir meno. A questo margine di negatività controfattuale – margine di sottrazione e nello stesso tempo di costruzione di alternative configurazioni del rapporto fra le “forme” e la vita –, secondo Adorno, il linguaggio-pensiero non può rinunciare, se non vuole limitarsi ad essere «mera rappresentazione di dati e fatti intramondani»¹⁸⁹. Il non-identico può essere pensato solo all'interno della significazione stessa, come momento del linguaggio e non come qualcosa d'altro rispetto ad

¹⁸⁵ I. Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R. Piper Verlag, München, 1980, trad. it., *Letteratura come utopia: lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 2011, p. 120.

¹⁸⁶ Ivi, p. 124.

¹⁸⁷ Cfr. A. Bellan, *Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno*, in Id., *Trasformazioni della dialettica* cit., p. 53. L'autore ritiene che «[...] la necessità del linguaggio va intesa da un lato come il pervenire del pensiero negativo a quell'orizzonte ermeneutico cui deve attenersi normativamente la finitezza umana, dall'altro come l'implicita tensione utopico-anticipante di una comunicazione illimitata e libera dal dominio che anima il desiderio di verità e di giustizia proprio del lavoro critico». A partire dalla puntualità di queste osservazioni, la nostra analisi, però, va nella direzione contraria rispetto a una improbabile risoluzione della filosofia di Adorno in una favolistica “comunità illimitata della comunicazione”.

¹⁸⁸ Ivi, p. 55.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

esso: «Adorno wants to claim that meaningful judgments, by their very nature, express both the identity and nonidentity of object and concept. The nonidentity is a product of meaning itself, not a mystical alternative to predication. Adorno holds that the nonidentical element of an object-concept judgment has semantic force in that it is “the more”, as he puts it, implied by the inherent limitation of concepts. That is, the very employment of a concepts implies something which is to be conceptualized – “the more” – and that element is part of the meaning structure of judgment [...]»¹⁹⁰.

A partire dalla critica serrata alla categoria dell'identità - di volta in volta tradotta su più livelli: come primato del soggetto e della coscienza; come universalità logica, ovvero “pensiero normativamente uguale in tutti gli esseri dotati di ragione”; come identità logico-formale; e infine come coincidenza gnoseologica di soggetto e oggetto -, l'adeguazione totale di cosa e concetto, soggetto e oggetto, lingua e mondo, viene considerata da Adorno come pura parvenza: il pensiero infatti, non solo non riesce mai ad esprimere la pienezza semantica del suo oggetto, ma la non-identità fra linguaggio e cosa, come fra significante e significato, è ciò che testimonia, negativamente, della resistenza dell'oggetto a risolversi all'interno di definizioni univoche. Da questo punto di vista, la contraddizione e la non-identità incarnano il luogo logico di una disaderenza e discrepanza tra *logos* e vita che chiede di essere mantenuta e in cui si esprime il rifiuto di qualcosa di *singolare* – quello che, come si è visto, viene denominato l'”oggetto” – ad essere risolto e, per così dire, redento nella «forma costruita e oggettivata dei concetti»¹⁹¹. Coazione all'identità, dunque, significa recepire solo ciò che risulta sussumibile in classi, riconoscere qualcosa solo dopo averne stabilito la proprietà comune (l'esser rosso, l'esser popolo, l'esser nazione). Questo, per Adorno, è l'apparato mutilante del concetto e ovviamente del linguaggio stesso, la sua chiusura all'interno di una reiterata prassi dell'identico, nella misura in cui il pensiero recepisce esclusivamente «quel lato della cosa che risulta sussumibile in classi, categorie e concetti»¹⁹². Dato che la totalità di cui parla Adorno «si costruisce secondo la logica» tutto ciò che non si adatta ad essa, il «qualitativamente diverso [*alles qualitativ Verschiedene*]», assume la «segnatura della contraddizione [*die Signatur des Widerspruchs*]». Se la contraddizione è il non-identico sotto l'aspetto dell'identità («*Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität*») e il suo primato adegua l'«eterogeneo al pensiero unico», allo stesso tempo «Urtando

¹⁹⁰ B. O'Connor, *Adorno's Dialectic Negative* cit., pp. 67-68.

¹⁹¹ Cfr. ancora Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 131.

¹⁹² «Gli edifici concettuali nei quali, secondo il costume filosofico, l'intero avrebbe potuto essere alloggiato, assomigliano, di fronte all'espandersi smisurato della società e ai progressi della scienza naturale positiva, a resti della semplice economia della merce all'interno del tardo capitalismo industriale. La sproporzione, ormai divenuta luogo comune, tra il potere e ogni forma di spirito è diventata così enorme da vanificare i tentativi, ispirati al concetto stesso di spirito, di comprendere il preponderante». In Ivi, p. 6.

contro il suo limite, esso oltrepassa se stesso. La dialettica è la coscienza conseguente della non identità [*Dialektik ist das konsequente Bewußtsein von Nichtidentität*]. Essa non assume sin dall'inizio un punto di vista. A essa il pensiero è spinto dall'inevitabile imperfezione, dal suo debito con il pensato»¹⁹³. La affermatività del paradigma gnoseologico Soggetto/Oggetto vede costantemente come proprio esito una risoluzione ostensiva dell'opaca singolarità di ogni cosa all'interno di una universalità perfettamente trasparente; in questo modo il singolo è costantemente ricondotto alla sua matrice e all'ordine costituito che ne prescrive la valenza e il funzionamento.

È quanto Adorno aveva già esplicitato nella *Metacritica della gnoseologia*: «Se la pretesa della fenomenologia, della semantica scientifica e di ogni pensiero identificante è quello di tradurre il linguaggio in logica, allora il compito della critica è quello di ricondurre la logica a parlare»¹⁹⁴, vale a dire a schiudere la storia sedimentata all'interno delle cose stesse mettendone in evidenza – come avverrà nel caso di quell'oggetto privilegiato che per Adorno è l'opera d'arte – non il loro essere un “dato di fatto”, ma la *processualità* che le innerva dall'interno. Il linguaggio non offre solo un sistema di segni per «funzioni conoscitive»¹⁹⁵; nel momento in cui si presenta come «esposizione»¹⁹⁶ esso non definisce i propri concetti, al contrario «procura loro oggettività tramite il rapporto in cui li pone, concentrandoli attorno a una cosa [*zentriert um eine Sache*]»¹⁹⁷. Tramite il linguaggio e all'interno di esso si libera la “non-cosa”, il non-identico, in quanto tramite il linguaggio se ne mostra il limite stesso, un limite di dicibilità; allo stesso modo la dimensione *espressiva* e *compositiva* libera la marginalità del non-identico da ogni parvenza di non dicibilità, nel senso che il linguaggio *esponendo* e *alienando* il non-identico lo libera dal «bando della sua ipseità (*Selbstheit*)». Solo nella lingua e tramite essa è possibile accedere a quella processualità, o potenzialità, significante che va invece persa all'interno di una traduzione univoca del differire; in questo senso, il non-identico è

«opaco solo per la pretesa totalizzante dell'identità a cui oppone resistenza. Come tale tuttavia è alla ricerca della parola. Grazie al linguaggio essa si scioglie dal bando della ipseità. Quel che nel non-identico non si lascia definire nel suo concetto trascende la sua esistenza singola, a cui si riduce solo polarizzandosi con il concetto, guardandolo fisso. L'interno del non identico è il suo rapporto con ciò che esso non è, con ciò che la sua congelata, installata identità con se stesso gli preclude. Esso torna in sé solo nella sua alienazione, non

¹⁹³ Ivi, p. 7.

¹⁹⁴ Th.W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche* cit., p. 20.

¹⁹⁵ Ivi, p. 147

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

nel suo irrigidimento [...]»¹⁹⁸.

2.6 Come è possibile, dunque, per una dialettica negativa giungere ad una liberazione e ad una comprensione della *processualità* del non-identico, delle tensioni relazionali e plurime che innervano dall'interno quello che Adorno definisce come l' "oggetto"? Qui entra in gioco il concetto benjaminiano di *costellazione*; la relazione fra la dimensione intelligibile e quella sensibile dei fenomeni, tra la loro presenza e il loro significare nella lingua e nel discorso, si rappresenta nel concetto di "costellazione", vale a dire una esposizione e manifestazione, una *Darstellung* in cui i fenomeni – le cose, gli oggetti, i significati – si mantengono "in quanto dispersi". Essa indica propriamente un movimento di concentrazione e raccoglimento e, insieme, di dispersione e allontanamento che si mantiene, momentaneamente, in una relazione di precario equilibrio; una composizione di singolarità che, nella loro natura riflessivamente paradigmatica, rifuggono l'inclusione esaustiva nell'unità dell'universale esterno e frontale rispetto ad esse. Conoscere l'oggetto significa in questo senso *affiancarlo*, porsi costantemente *accanto*, e non di fronte, ad esso (come bene esprime, in tedesco, la preposizione *Um*), collocarsi nello spazio *vuoto* e mai saturo che si mantiene aperto fra lingua e realtà, soggetto e oggetto, sensibile e intelligibile, e che coincide con la possibilità stessa di una relazione non totalizzante, vale a dire con l'*impossibilità* di *dire* la totalità *attraverso* il linguaggio. È solo nella *differenza* tra parola e cosa, tra linguaggio e mondo, che giace la *possibilità* del non-identico, «della sua apertura a quei molteplici significati che un linguaggio non denotativo lascia venire in luce»¹⁹⁹. In questo senso conoscere l'oggetto, nelle parole di Adorno, significa «conoscenza del processo accumulato al suo interno», liberare la «storia nell'oggetto» solo a partire dalla conoscenza «della funzione storica dell'oggetto nel suo rapporto con altri [...]»²⁰⁰. Sprigionare la storia sedimentata e stratificata nell'oggetto, quasi a volerne compiere oculatamente l'archeologia, significa liberarne il dinamismo interno, la non identità di ogni ente con se stesso e, di qui, dissolverne ogni immagine statica, nella terminologia di Adorno, "mitica".

La dissoluzione di un riconoscimento immediato dell'"eterogeneo" attraverso le griglie del

¹⁹⁸ *Ibidem*. «L'uso hegeliano del termine concreto, secondo cui la cosa stessa è la sua relazione, non la sua mera ipseità, lo registra, senza però disprezzare la logica discorsiva malgrado ogni critica a essa. Ma la dialettica di Hegel era una dialettica senza linguaggio, mentre il significato letterale più semplice di dialettica postula il linguaggio. [...] In senso enfatico egli poteva fare a meno del linguaggio, perché in lui tutto, anche l'alinguistico e l'opaco, sarebbe stato spirito e lo spirito relazione». Su questi punti cfr. A. Bellan, *Il linguaggio e il negativo* cit., pp. 58-59; e N. Larsen, *The Idiom of Crisis: On the Historical Immanence of Language in Adorno*, in G. Richter (a cura di), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, Fordham University Press, New York, 2010, pp. 117-130; P. Hogh, *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2015.

¹⁹⁹ L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza* cit., p. 164.

²⁰⁰ Ivi, p. 148.

principio di identità implica la possibilità di poter rinvenire all'interno di ogni "immagine" apparentemente statica solo «cenni fugaci, tracce di una realtà sempre interrotta»²⁰¹ che può essere colta solo nel medio della costellazione linguistica – del loro significare all'interno della nominazione –, dove, di volta in volta, i frammenti, in modo centrifugo, si compongono fra di loro come ad irradiarsi prismaticamente. Il non-identico, ancora una volta, è ciò che *resta*, ciò che resta ancora da dire una volta destituita la lingua del concetto, ciò che cade fuori la morsa del concetto stesso. All'interno di un "pensare in costellazioni" non vi è un soggetto che conosce un oggetto, ma un testo e una costellazione di linguaggio in cui dimensione sensibile e dimensione intelligibile, vita e linguaggio, materia e forma continuamente si avvicinano e distanziano, rimandando l'una all'altra, fino a schiudersi nell'"attimo della loro conoscibilità". Il "testo dialettico", o il pensiero nella sua stringenza "retorica", non obbedisce all'impulso affermativo della logica dello spirito; esso, piuttosto, definisce un principio ermeneutico che è tanto distante dall'esaurimento del fenomeno nella totalità stipulata delle sue determinazioni, quanto dal principio ermeneutico in senso corrente, secondo il quale ogni opera può essere in ogni istante oggetto di interpretazione infinita, in quanto in sé inesauribile e totalmente indipendente dalla storia. Esso, al contrario, sospendendo il normale carattere denotativo e costativo del linguaggio – la relazione denotativa tra il *detto* e il *fatto* –, schiude in "possibilità" il consueto funzionamento del dire e del conoscere: vale a dire rende possibile l'esperienza della *dicibilità* dei fenomeni nel linguaggio, e l'esperienza della *conoscibilità* degli oggetti nei nessi che ne tramano la consistenza. La relazione tra questa *logica del dire* e, all'interno di essa, l'*esperienza della cosa* illumina proprio il fatto che il «non-identico che noi sperimentiamo all'interno del linguaggio è anche al tempo stesso l'incontro col mondo»²⁰², con lo stratificarsi (storico) dei suoi significati; il non-identico si offre, nello stesso tempo, come immanente e trascendente il linguaggio stesso ma, come è stato puntualmente notato, «in modo tale che la sua oggettività trascendente trova la sua condizione e radice proprio nella sua linguisticità»²⁰³.

Comprendere non indica altro che il cogliere la singolarità in questione e, nello stesso tempo, liberarne le "possibilità" ripercorrendone la *processualità* interna, l'intreccio irrisolto di vita e linguaggio, presente e passato, stasi e temporalità. Ecco perché, la filosofia non coincide con una indagine su ciò che si nasconde dietro la realtà, come una «struttura che pretende di rappresentare il particolare come completamente compreso all'interno dell'universale»²⁰⁴; ma, piuttosto, con la

²⁰¹ A. Bellan, *Il linguaggio e il negativo* cit., p. 59.

²⁰² L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza* cit., p. 182.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Mario Farina ha messo chiaramente in evidenza la presenza di questa convinzione nella filosofia adorniana a partire dai suoi primissimi e giovanili "tentativi" filosofici: «In questo senso la filosofia, dal

configurazione e costruzione di una realtà “priva di intenzioni” e frammentariamente costituita di elementi ormai isolati, senza poterla oggettivare conoscitivamente all’interno di una totalità di significati. Essa tratteggia la trama di quanto è privo di voce mantenendone e mostrandone l’opacità, mettendo in questione quanto si presenta come dato “senz’altro”. In questa prospettiva, la realtà priva di intenzioni è tale in quanto, nello stesso tempo, sospensione e «ulteriorità semantica rispetto all’esser-così congelato da ostensione, definizione e classificazione»²⁰⁵. In altri termini, il rapporto tra configurazione, espressione e senso viene inteso da Adorno, sulla scia di Benjamin, come relazione non “simbolica” bensì “allegorica”. Se il simbolo, infatti, coincide con quella posa conoscitiva e linguistica che può comprendere il particolare solo se risolto integralmente e intenzionalmente nell’universale concepito a priori come sua meta e destinazione, la dimensione allegorica, invece, vede attorno a sé un insieme molteplice di frammenti dispersi cui solo la “composizione” può mostrarne un senso occasionale, contingente e intermittente: in questo senso, non intenzionale e non presupposto. Al paradigma di una coincidenza tra significante e significato che *elimina* la separazione egli sostituisce quello di una loro articolazione possibile solo *attraverso* e *a partire* dalla separazione stessa. È quanto, del resto, già i toni del giovane Adorno esprimevano negli anni Trenta, nella prolusione su *L’attualità della filosofia*:

«Il compito della filosofia non è quello di offrire un senso positivo, ossia non è quello di giustificare e spiegare la realtà come se fosse “dotata di senso”. Ogni giustificazione dell’ente siffatta è impedita dalla fragilità dell’essere; le nostre immagini percettive possono essere figure, ma il mondo nel quale viviamo, che non è costituito da mere immagini percettive, non lo è mai. Il testo che la filosofia deve leggere è un testo incompleto, colmo di contraddizioni e fragile; molto di tutto ciò può essere attribuito all’irrazionalità cieca del reale. Forse il nostro compito è la lettura, proprio leggendo riconosciamo meglio la violenza dell’irrazionalità e impariamo a bandirla. Peraltro l’idea dell’interpretazione non richiede che venga accettata l’esistenza di un secondo mondo, di un retro-mondo (*Hinterwelt*), che sarebbe possibile conoscere attraverso

momento che ha rinunciato a presentarsi in modo sistematico, deve rinunciare anche all’ideale di rappresentare simbolicamente il particolare all’interno dell’universale, poiché il simbolo, nell’accezione in cui lo utilizzano Adorno e Benjamin, è una struttura che pretende di rappresentare il particolare come completamente compreso all’interno dell’universale. Rompendo lo schema simbolico, l’allegoria offre la possibilità di pensare la configurazione dei particolari come un rimando, un rinvio ad altro, che è in grado di risolvere l’enigma. Il rapporto tra configurazione e senso viene dunque inteso da Adorno in modo non simbolico. Così facendo si crea la possibilità di una interpretazione non intenzionale della realtà. La realtà, infatti, viene assunta come un insieme frammentario di elementi dispersi e la composizione allegorica garantisce che l’interpretazione non vada alla ricerca di un senso nascosto dietro agli elementi del reale». M. Farina, *Adorno e la genesi del pensiero critico* cit., p. 15. Cfr. inoltre Id., *Utopia e critica. L’eredità della filosofia classica tedesca nel pensiero di Adorno*, in *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, a cura di G. Gamba, G. Molinari, M. Settura, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp. 181-197.

²⁰⁵A. Bellan, *Il linguaggio e il negativo* cit., p. 60.

l'analisi dell'apparente»²⁰⁶.

In questa prospettiva, una realtà priva di intenzioni può essere davvero tale *solo* nel momento in cui giunge ad *espressione*: il rimosso, in quanto dimenticato e non identico, deve giungere a intelligibilità, riconoscersi all'interno di una "configurazione possibile". Il momento "retorico" della filosofia è, in questo senso e paradossalmente, il momento attraverso il quale si tenta di avvicinare linguaggio e vita, vita e filosofia; esso, secondo un gesto specifico di Adorno, trova la sua formulazione concreta nella dimensione non-conoscitiva della *mimesis*, la quale è alla ricerca di una visione e di un movimento del linguaggio, come si è detto precedentemente, capaci di avvicinare «reciprocamente fino all'indifferenza cosa ed espressione»²⁰⁷: per questo, «la retorica supplisce nella filosofia ciò che non è pensabile se non nel linguaggio; essa si afferma nei postulati di quell'esposizione attraverso cui la filosofia si distingue dalla comunicazione di contenuti già noti e fissati»²⁰⁸.

In un senso più esteso, nell'epoca in cui la produttività della ragione come affermazione del principio di identità ha reso la vita del singolo come essenzialmente *normativa*, allora la dimensione *etica* in gioco nel momento *retorico* della filosofia assume un nuovo, eversivo significato, come appropriazione e avvicinamento alla vita tale in quanto, prima di tutto, *deviazione* dai luoghi e dai significati *imposti* della norma e del dominio. Qui logica ed etica, linguaggio e *abituale singolarizzazione* della vita sembrano incontrarsi all'interno di una impensata relazione che tenta di tracciare lo spazio indeterminato di una dimensione radicalmente *sottratta* al dominio, di pensarne e individuarne il punto di fuga. Il momento *retorico-espressivo* del linguaggio, che la filosofia recupera in sé, muove da un certo orizzonte di significati e riferimenti stabiliti, dati una volta per tutte, *sospendendone* la funzionalità estensiva (la logica del vero/falso) per appropriarsi di connotazioni, potremmo dire, puramente intensive e *intensionali*, che mostrano la loro non riducibilità ad un unico stilema denotativo o sistema di riferimento. Questa *diversione*, a suo modo tanto logica quanto etica e anche estetica, tenta di fare tutt'uno con una *singolarizzazione* dell'esperienza e della prassi: la *divergente* e *contigua* – nel suo senso latino di *contīgūus*, ovvero "vicino", "confinante", nella nostra prospettiva prossimo e per questo non identico, che viene a contatto ma solo per divergere – esperienza del significare si accompagna ad un agire che, disorientando ogni prescrizione o modello denotativo, si offre come rinnovata *abitudine* con i

²⁰⁶ Th.W. Adorno, *L'attualità della filosofia* cit., p. 49.

²⁰⁷ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 53.

²⁰⁸ «Essa è a rischio come ogni cosa che sta in funzione di supplenza, perché facilmente passa a usurpare ciò che l'esposizione non può procurare al pensiero senza la mediazione. È corrotta senza sosta dal fine di persuadere, senza il quale però la relazione del pensiero alla prassi ancora una volta scomparirebbe dall'atto mentale». Ivi, p. 52.

luoghi dell'esperienza, meglio, come apertura di uno spazio vuoto che ne renda possibile la *composizione*; singolarizzazione e composizione di elementi eterogenei che è tale a partire dalla propria *distanza* dalla logica inclusiva della significazione "identica". Il momento *retorico* del linguaggio, per Adorno implicito ma fondamentale nel movimento della filosofia, è, in questa sua prima e abbozzata figura, l'esperienza *dicibile* di questo movimento *traslato*, di questo *spostamento desueto* dall'universale al singolare; ancora una volta, movimento riflessivo di una "non-identità":

«Come l'alleanza della filosofia con la scienza sfocia virtualmente nell'abolizione del linguaggio, e quindi della filosofia stessa, così essa non sopravvive senza il suo sforzo linguistico. Invece di sguazzare nella corrente linguistica, riflette su di essa. Non a caso il lassismo linguistico – scientificamente: l'inesatto – si allea volentieri con il gesto scientifico dell'incorruttibilità del linguaggio. Infatti l'abolizione del linguaggio nel pensiero non lo demitologizza. Abbagliata, la filosofia sacrifica, insieme al linguaggio, ciò con cui si relaziona alla cosa in modo non meramente denotativo; solo in quanto linguaggio il simile è in grado di conoscere il simile»²⁰⁹.

La dimensione "retorica" rappresenta, dunque, ciò che nella filosofia non può essere pensato se non come linguaggio e all'interno di esso dal momento che, per Adorno, la filosofia non ha alcuna speranza di incidenza senza sforzo linguistico, senza insistere sul *dicibile*. Il compito essenzialmente linguistico del pensiero, ovvero sempre scisso tra dicibile e indicibile, coincide con la *restituzione* della parola e della *dicibilità* stessa a quanto, anche storicamente, si dà come *residuale*, minore, manchevole d'espressione, ma solo per mostrarne *l'inattualità* irrisolvibile, la sua critica non coincidenza con i dati di fatto. Questa non-risolvibilità interna alla lingua che pure la fonda fa tutt'uno con quanto egli, soprattutto nella *Teoria estetica*, indicherà come l'"elemento mimetico", il quale è segno di quanto si *esprime* nel linguaggio – nello specifico della *Teoria estetica* il linguaggio dell'opera d'arte – senza poter essere da esso *detto*. Come – secondo quanto analizzato precedentemente – l'impossibilità di far coincidere nella lingua i due piani del linguaggio – quello del nome e quello del discorso, quello del semiotico e quello del semantico – implica la

²⁰⁹ *Ibidem*: «L'allergia dell'intera tradizione filosofica nei confronti dell'espressione [...] è conforme alla tendenza di tutto l'illuminismo di punire fin dentro alla logica l'indisciplina del *gesto*, un meccanismo di difesa della coscienza reificata» (corsivo mio). La centralità della relazione riflessività-linguaggio nel pensiero di Adorno è stata più volte e incisivamente sottolineata da Alessandro Bellan, secondo il quale «Proprio in tal modo, però, la razionalità dialettica non è più "ostinata e talmudistica", quello spirito di contraddizione che sembra rinchiuderla nel "cerchio magico dell'esistenza", aprendosi invece alle molteplici figure in cui il non-identico traspare nonostante la sua opacità. Le tracce del negativo che la razionalità dialettica ha l'obbligo di far parlare interpretandole contengono un barlume di verità per quel pensiero che è il massimo responsabile della loro disgregazione. Il trascendimento del dominio appare così legato non all'avvento di una ragione più luminosa e universale, ma di un *linguaggio* che sappia finalmente dar voce al negativo [...]». A. Bellan, *Il linguaggio e il negativo* cit., p. 72. Cfr. inoltre dello stesso autore, *La prassi del limite. Critica, dialettica, normatività*, in *Trasformazioni della dialettica* cit., pp. 73-94.

compromissione della relazione denotativa fra le parole e le cose, fra il “detto” e il *non*-detto, così, come vedremo, l'impossibile coincidenza senza residui di *mimesis* e conoscenza – momento mimetico-espressivo (*Ausdruck*) e momento logico-comunicativo (*Kommunikation*) – si traduce, ancora una volta, nella frattura non sanabile fra *esprimere* e *dire*, vale a dire nell'impossibilità per il linguaggio di poter dire il suo rapporto con il mondo; di qui la necessità di doverlo appunto *esprimere, mostrare*. L'aporia contro cui continuamente urta questo pensiero riguarda l'eterogeneità non conciliabile tra momento mimetico-espressivo e momento logico. Ciò che, in questo senso, la lingua “comunicativa” non può *dire* e “dimentica” di dire («il destino storico filosofico del linguaggio è al contempo il destino storico filosofico della cosa stessa»)²¹⁰ è la natura *mimetica*, “retorica”, della sua relazione fondamentale e originaria con il mondo e l'eterogeneo, la quale sembra corrispondere – non tanto o solo *contro* il paradigma gnoseologico moderno, quanto piuttosto *interna* ad esso e in quanto *limite* di esso – a un rapporto, fra uomo e natura, mimetico (estetico) e tecnico (nel senso positivo di *compositivo* e “costruttivo”), e non strettamente “conoscitivo”.

2.7 Infine, ciò che deve essere ulteriormente chiarito è, a nostro avviso, uno dei motivi centrali dell'intera riflessione adorniana, vale a dire la relazione tra lo statuto particolare della negazione – “negazione determinata”, o meglio, non-identità fra soggetto e oggetto – e la categoria della *contingenza* quale figura incarnata della modalità del *possibile*. Tanto il possibile quanto il contingente, infatti, eludono e non si lasciano risolvere né all'interno del principio logico di non contraddizione né all'interno della contraddizione dialettica; se il primo, infatti, predica l'impossibilità che una medesima cosa sia e, nello stesso tempo, non sia, e il secondo implica il continuo trapassare di un elemento nell'altro postulandone una risoluzione definitiva (il diventare non-identico dell'identico e il divenir identico del non-identico), la *contingenza* che Adorno vuole liberare, invece, indica il darsi, *nello stesso tempo*, di una possibilità e di un'impossibilità, meglio, di un *simultaneo poter-essere e poter-non-essere* di una singolarità. Di qui, la preminenza di questo tema anche nella *Teoria estetica* adorniana e nella sua incessante riflessione su quella singolarità esemplare quale è l'opera d'arte, come luogo di esibizione di una persistente relazione *negativa* tra

²¹⁰ Nel suo corso sulla *Metafisica* del 1965 Adorno dirà esplicitamente: «[...] sono dell'opinione che il destino storico filosofico del linguaggio sia al contempo il destino storico filosofico della cosa stessa [...] il linguaggio costituisce il pensiero, come pure viceversa; un'opinione del resto che nel frattempo è stata appiattita dal nominalismo e che pochissimi ancora ricordano, benché ogni autocoscienza riguardo al pensiero possa a loro mostrare in quale misura il pensiero sia mediato dal linguaggio, come pure viceversa. Tutta l'opera di Karl Kraus deve intendersi nel senso che egli, per così dire, prende il destino del linguaggio come la storia del declino dei contenuti incarnati nel linguaggio; che per lui quindi il declino del linguaggio nella società tardo-borghese è indice di ciò che da parte loro sono diventate le grandi idee». Th.W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi* cit., p. 150.

dimensione logica e dimensione estetica, linguaggio e sensibilità. La negatività adorniana, il non-essere sul quale la sua riflessione insiste, non è affatto un “Nulla” assoluto, né una remissiva impossibilità di fare o pensare²¹¹, ma, al contrario un vuoto *avvertito* e *sentito* e per questo *significante*, uno spazio pieno di contenuti determinabili e possibili il quale, per essere compreso, deve essere colto nella sua implicazione con la *contingenza*, vale a dire con quel costante *poter-non-essere* che, come vedremo, fa tutt’uno con la dimensione sensibile. Il *possibile*, infatti, costituisce il momento di apertura attraverso il quale irrompono nella significazione umana il molteplice e l’eterogeneo, il mutevole e il caduco, tutto ciò che secondo Adorno non trova la propria voce all’interno del principio di identità e del modello denotativo/referenziale (vero/falso) e *riproduttivo* che ne costituisce il fondamento; ciò che qui si indica con il termine *eterogeneo* è propriamente tutto ciò che non abbandona mai una condizione di potenzialità, di incompiutezza, di un costante poter-essere-*altrimenti*. In questo senso, dunque, se l’attività del *comprendere* implica non semplicemente «rispecchiare ciò che ormai è»²¹² ma, al contrario, trascendere la fattualità denotata e «superare ciò che semplicemente è»²¹³, allora pensare la pienezza della *negazione* e del *possibile* significa, in primo luogo, pensare un altro modo del *dire* e del *significare*.

Il non-identico – l’*altro*, il diverso, il possibile, l’eterogeneo – è qui l’idea stessa della più volte sottolineata non-identità e non-corrispondenza tra le parole e le cose, tra la lingua e la realtà; in questa prospettiva, l’esperienza di questa *negatività* insita nella relazione fra il linguaggio e il mondo, fra il soggetto e l’oggetto, non solo rimanda e riflette l’esperienza della *discordanza* fra i poli, ma indica e rivela, nello stesso tempo, un preciso *modo di essere*, modalità la cui testimonianza e esibizione sarà incarnata materialmente e sensibilmente proprio dall’opera d’arte²¹⁴. Adorno, come si è visto, cerca di far emergere l’esperienza della negatività modale all’interno del concetto stesso indagandone la genesi e la formazione, impegnandosi a mostrare non solo quanto esso *esclude*, ma, in modo radicale, il suo costituirsi come “identico” proprio e solo a partire da tale *esclusione*. Allo stesso modo, spingendo la nostra analisi al di là dei confini della riflessione

²¹¹ Se nel mondo di Auschwitz, secondo Adorno, da una parte «qualsiasi costruzione di senso ci è proibita, dall’altra il compito della filosofia è appunto quello di *comprendere* e non semplicemente di rispecchiare ciò che ormai è, non di copiarlo, come dice l’espressione di Kant [...] È l’inquietante sospetto che talvolta si ha, proprio come un cosiddetto pensatore metafisico, quindi come un uomo che non può far altro che cercare di comprendere – il sospetto che si impone: che il comprendere stesso sia già un’illusione alla quale si dovrebbe rinunciare ; e che appunto quello spirito semplicemente registrante, superficiale, a cui ci si oppone con ogni fibra, alla fine potrebbe anche avere ragione contro di noi. [...] Ma, d’altra parte, la fortuna del pensiero, ciò che senz’altro motiva a riflettere su questioni metafisiche [...] è appunto solo la fortuna di elevarsi, la fortuna di superare ciò che semplicemente è». Ivi, pp. 137-138.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Nella *Teoria estetica* si dirà che «L’unità estetica riceve la propria dignità dal molteplice stesso. Essa rende giustizia all’eterogeneo». Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 256.

adorniana e proseguendone il tracciato che in qualche modo essa adombra, se è vero che il non-identico rimanda alla relazione non coincidente fra le parole e le cose, è altrettanto fondamentale sottolineare quanto la dimensione della non-identità rimandi e illumini l'esistenza stessa del linguaggio, vale a dire la natura *negativa* e *differenziale* che lo attraversano dall'interno e ne testimoniano il *modo di essere*. Nel suo recente studio sulla filosofia di Adorno, e in modo specifico sul ruolo determinante che il linguaggio assume in essa e oltre di essa, Philip Hogh ha messo chiaramente in luce questo aspetto, attraverso l'instaurazione di un paragone tra l'idea del non-identico e la dimensione puramente *differenziale* del linguaggio elaborata dalla linguistica di Ferdinand de Saussure: «Als Element eines System eigener Ordnung ist jedes Zeichen den Gesetzen des Systems unterworfen. Darum sind die Differenzen zwischen den verschieden Elementen auf der materiellen Ebene und die Differenzen zwischen den verschiedenen Elementen auf der Ebene der Bedeutung keine zwischen positiven Einzelgliedern, sondern Differenzen, die allein negativ bestimmt sind. Ein Element ist das, das es ist, nur, weil es alles andere nicht ist»²¹⁵. Secondo Saussure i segni sono un plesso di differenze eternamente negative: «Poiché non vi è immagine vocale che risponda più di un'altra a ciò che essa è incaricata di dire, è evidente, anche *a priori*, che mai un frammento di lingua potrà essere fondato su alcunché di diverso dalla sua non-coincidenza con il resto»²¹⁶. E ancora: «Tutto ciò che precede si risolve nel dire che *nella lingua non vi sono se non differenze*. Di più: una differenza suppone in generale dei termini positivi tra i quali si stabilisce; ma nella lingua non vi sono che differenze *senza termini positivi*»²¹⁷.

Seguendo brevemente l'analisi di Saussure è possibile asserire che la lingua e il suo funzionamento siano un'incarnazione dell'idea di non-identità. Dal momento che nessun elemento della lingua può essere considerato qualcosa di positivo in sé ma può essere definito solo in nome della sua *differenza* rispetto agli altri segni, allora il *modo di essere* della lingua coincide con la sua natura puramente *differenziale*; essa, in altre parole, mostra il fatto che, in quanto singolarità, un fenomeno è ciò che gli altri *non sono*. Ma se tutto questo è vero, allora il linguaggio e la significazione devono essi stessi essere considerati, prima di tutto, un qualcosa di *possibile*, vale a dire un qualcosa che, in ogni sua manifestazione, mostra e rende conto della sua relazione con la *contingenza*. La contingenza e la possibilità, in questo senso, non riguardano solo ciò cui di volta in volta i discorsi si riferiscono – questo o quello stato di cose – ma, primariamente, *l'esistenza stessa del linguaggio e della significazione*, vale a dire la possibilità che essi *siano* e, nello stesso tempo, *non siano*, che possano tanto “avvenire” quanto “non avvenire”; in altri termini la possibilità, per

²¹⁵ P. Hogh, *Zeichen, Langue und Parole bei Saussure*, in Id., *Kommunikation und Ausdruck* cit., p. 227.

²¹⁶ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1916; trad. it., *Corso di linguistica generale*, ed. it. a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari, 1970, p. 143.

²¹⁷ Ivi, p. 145.

l'animale uomo, che la lingua e il senso non ci siano, *non abbiano luogo* e che, proprio a partire, però, dalla loro esigenza rivelino il loro carattere *eventuale*, contingente.

2.8 Al non-identico, inoltre, appartiene intimamente il modo di essere di ciò che Adorno tecnicamente definisce l'*eterogeneo*, vale a dire del molteplice, o meglio, di una singolarità *sensibile* che mai riesce ad essere denotata dal linguaggio. Nel mettere in luce un *limite* del linguaggio, l'*eterogeneo*, inteso come il sensibile molteplice e caduco, sembra partecipare in ogni sua manifestazione della natura *negativa* del “non-essere”, di ciò che “non può essere messo totalmente in forma”, indicando per questo ciò che *rimanda* ad altro, a un *altrimenti*, insomma a un essere *possibile*. La differenza e la non identità fra linguaggio e mondo, soggetto e oggetto – ma anche concetto ed eterogeneo – che appartiene al modo di essere della riflessione adorniana –, designano il luogo logico e teoretico in cui, come più volte si è visto, si rende ancora una volta esplicita l'impossibilità di poter fare esperienza del senso “nella sua totalità”²¹⁸, dal momento che essa, non potendo più esser pensata come qualcosa di posto *di fronte* al soggetto si presenta, al contrario, come la dimensione *sensibile* nella quale siamo immersi e che, in quanto tale, sfugge alle determinazioni logiche²¹⁹ della *rappresentazione*, segnandone in questo modo i limiti (sarà questo, tra gli altri, uno dei nodi teoretici fondamentali dell'analisi dell'opera d'arte nella *Teoria estetica*). L'eterogeneità sensibile indica, di volta in volta, qualcosa di *prossimo* e *contiguo* ma mai *identico*, che deve essere ogni volta *composto* e *configurato* e mai *sussunto*; qualcosa di molteplice che rivela la propria refrattarietà e resistenza ad ogni sintesi. Essa mette in luce la natura *singolare* della dimensione sensibile la quale, non potendo risolversi completamente nel *detto* del linguaggio, non solo schiude l'appartenenza del soggetto a quanto vi è di non linguistico, ma mostra la sua natura costitutivamente *relazionale*, sempre esposta verso l'*eterogeneo*, sempre in difetto rispetto a se stessa e, dunque, alla propria identità. In quanto *relazionale* e mai coincidente con alcuna identità, anzi rispetto a essa sempre dislocata e *sottratta*, la singolarità sensibile qui in gioco non può mai

²¹⁸ Come tema che attraversa l'intera riflessione di Adorno, e buona parte della filosofia del Novecento, la messa in questione dell'idea di “totalità” è presente sin dagli scritti giovanili degli anni trenta del primo Novecento: «Le mie indicazioni sono: espellere rigorosamente tutte le domande ontologiche in senso tradizionale, evitare l'uso di concetti invarianti e generali (anche quello di uomo), abbandonare la rappresentazione di una totalità dello spirito svincolata da ogni rapporto, anche quella di una “storia dello spirito” in sé conclusa, concentrare le domande filosofiche su complessi intra-storici concreti con i quali, però, le domande non devono essere sostituite». Th.W. Adorno, *L'attualità della filosofia* cit., pp. 53-54.

²¹⁹ Hogg sottolinea come tanto il linguaggio quanto lo stesso pensiero siano, per Adorno, *momenti* di una totalità non concettuale e non linguistica che, per questo, non può essere tematizzata. Cfr. P. Hogg, *Zwischen Subjekt und Objekt*, in Id., *Kommunikation und Ausdruck* cit., pp. 248-249: «Da Sprache und Denken für Adorno immer Momente eines nichtsprachlichen und nichtbegrifflichen Ganzen sind, würde eine intersubjective Kommunikation, die sich gegenüber der nichtsprachlichen Welt abdichtete, letztlich den Vorrang des Subjekts verstärken und das Nichtbegriffliche und Objektive – auch im Subjekt selbst – nicht zu seinem Recht kommen lassen».

essere qualcosa di sostanziale e, liberandosi proprio a partire dalla lacuna che separa soggetto e oggetto, linguaggio e mondo e non lasciandosi risolvere né attenuare all'interno di un predicato specifico e di un determinato modo di dire il senso e il mondo, essa sarà sempre qualcosa di puramente contingente, di propriamente *possibile*.

La relazione puramente negativa e non-identica fra le parole e le cose, dunque, esibisce quel *modo di essere* puramente contingente e *potenziale* che accomuna il linguaggio e la dimensione sensibile. In questo senso, paradossalmente, linguaggio e sensibilità, dimensione logica e dimensione estetica, si *incontrano* proprio nel loro *non corrisponersi* e non-coincidere, e la contingenza che dimora nello spazio vuoto della loro non-identità sembra essere la determinazione impropria che li rende comuni l'un l'altro. Ed è proprio a questo livello che entra in gioco un'altra fondamentale categoria della riflessione adorniana – determinante soprattutto nella *Teoria estetica* – vale a dire quella di *apparenza*. Ogni immagine, infatti, per Adorno, mostra ciò che *non è* allo stesso modo di come ogni cosa e ogni contenuto trovano la propria espressione non in sé, ma solo in qualcosa di *altro-da-sé*; il soggetto nell'oggetto (e viceversa) nella *Dialettica negativa* allo stesso modo di come, nella *Teoria estetica*, ogni contenuto sarà tale solo in quanto “sedimentato” all'interno della forma e, a sua volta, la forma sarà tale solo perché costantemente in relazione a quanto ad essa eterogeneo : «Non merita il proprio nome nessuna opera d'arte che tenga lontano da sé ciò che è casuale rispetto alla sua propria legge. Infatti la forma, in base al proprio concetto, è solo forma di qualcosa, e questo qualcosa non può diventare mera tautologia della forma. Ma la necessità di questa relazione della forma con il proprio altro scalza la forma; essa non può prosperare come quel qualcosa di puro rispetto all'eterogeneo che essa come forma vuole essere nella stessa misura in cui ha bisogno dell'eterogeneo. L'immanenza della forma nell'eterogeneo ha un suo limite»²²⁰. In questo senso, la non-sostanzialità di dicibile e sensibile trova la propria espressione e la propria immagine solo in qualcosa di *apparente*, di altro rispetto a sé: solo nella figura di una *apparenza eterogenea*²²¹. Questo vuol dire che solo quando cogliamo l'eccedenza del sensibile facciamo esperienza del linguaggio, cioè dell'esigenza che il sensibile *significhi*, diventi qualcosa di *dicibile*; ma, ugualmente, solo quando cogliamo la contingenza del linguaggio e della significazione – il suo poter essere e il suo poter-non-essere – allora facciamo davvero esperienza della singolarità sensibile che ne segna il *limite*. Il modo di essere del linguaggio e del concetto trova la propria forma e la propria immagine nella contingenza della dimensione sensibile, allo stesso modo di come quest'ultima trova la propria “forma” solo in quella della contingenza del concetto. L'immagine adorniana di ciò che permane in una continua *negatività* trova la propria

²²⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 297.

²²¹ L'espressione è di Paolo Virno: cfr. Id., *Il paradosso della contingenza*, in Id., *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli, Roma, 1995, pp. 153-163.

concreta referenza solo in ciò che essa *non-è*: come il sensibile è tale in quanto *rimanda* alla propria *dicibilità*, allo stesso modo il *dicibile* è tale in quanto mostra l'eccedenza *sensibile* (anche qui esemplare diventa il momento dell'arte: «Nell'arte gli *universalia* sono quanto mai forti laddove essa si avvicina di più al linguaggio: dice qualcosa che, nel venir detto, oltrepassa il proprio qui e ora; tale trascendenza riesce però all'arte solo in virtù della sua tendenza alla particolarizzazione radicale [...] Il momento paralinguistico dell'arte è quanto di essa è mimetico; essa diventa universalmente eloquente nel moto specifico, lontano dall'universale. Il paradosso per cui l'arte dice ciò e tuttavia non lo dice, ha a fondamento il fatto che quel qualcosa di mimetico attraverso cui essa lo dice al tempo stesso si oppone, in quanto opaco e particolare, al dire») ²²².

3. Verso la Teoria estetica: motivi estetici nella Dialettica negativa

3.1 Prevalentemente nell' *Introduzione* dell'opera del 1966, proprio lì dove, programmaticamente, Adorno vuole “tenersi a distanza da ogni tema estetico” ²²³, è possibile riscontrare una fitta rete di motivi estetici ²²⁴, sempre interni alla configurazione della riflessione adorniana. Come si è visto precedentemente compito squisitamente teoretico della *Dialettica negativa* era quello di «spezzare con la forza del soggetto l'inganno di una soggettività costitutiva [...] Inoltre uno dei suoi motivi determinanti è stato l'oltrepassare in modo stringente la separazione ufficiale di filosofia pura e scientificità formale o materiale» ²²⁵. La filosofia – il pensiero – per

²²² Ivi, p. 275.

²²³ «Se nel più recente dibattito estetico si parla di antidramma e antieroe, allora la dialettica negativa, che si tiene distante da ogni tema estetico, potrebbe chiamarsi antisistema. Con strumenti logico-deduttivi essa cerca di sostituire il principio unico e il dominio universale del concetto sovraordinato con l'idea *di ciò che potrebbe essere al di fuori del bando di questa unità*». Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 4 (corsivo mio).

²²⁴ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 119.

²²⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 4. Motivo, detto per inciso, fondamentale della riflessione adorniana sin dai suoi scritti giovanili. Si legga, tra gli altri passi, quanto detto da Adorno nella prolusione *L'attualità della filosofia*: «Bisogna riconoscere che, anche attualmente, la tesi che enuncia la possibilità di risolvere tutte le questioni filosofiche in questioni scientifiche non è in grado di evitare il rischio del fallimento e, soprattutto, non è priva di presupposti filosofici come invece vorrebbe presentarsi. [...] Il primo problema è quello del senso della *datità*, categoria fondamentale di tutto l'empirismo, che, di tanto in tanto, fa sorgere la domanda riguardo al soggetto ad essa relativo. Questa domanda permette una risposta soltanto all'interno di una prospettiva di filosofia della storia e il motivo di ciò risiede nel fatto che il soggetto della *datità* non è un soggetto identico, come se fosse privo di storia, ossia trascendentale, ma assume una forma

Adorno deve, per poter essere ancora tale, compiere il gesto di mettere in questione se stessa rimanendo all'interno dei propri modi e delle proprie categorie: «La filosofia, non avendo mantenuto la promessa di coincidere con la realtà o di accingersi a produrla, è costretta a criticare senza riguardi anche se stessa»²²⁶. L'esperienza del fallimento del concetto, della fascinazione di una "soggettività costituita", avviene nel momento in cui esso viene portato all'estremo: se "pensare significa identificare", allora portare alle estreme conseguenze il movimento affermativo e integrativo della logica identitaria significa trovarne il punto di rottura, il limite del linguaggio e del concetto nel suo protendersi verso la realtà²²⁷. Inversamente, quando una traccia di *alterità residuale* si mostra e manifesta allora affiora una *marginale* differenza, una non-identità, che attesta un "irriducibile attrito", un urto tra dimensione sensibile e dimensione intelligibile quale esito dello scontro dialettico fra le due dimensioni, interne l'una all'altra, già sempre non-identiche rispetto alla propria stessa postura. Come «la dottrina hegeliana della dialettica rappresenta il tentativo insuperato di mostrarsi con concetti filosofici all'altezza di ciò che è a essi *eterogeneo* [mit philosophischen Begriffen dem diesen Heterogenen gewachsen sich zu zeigen], così bisogna render conto del caduco rapporto con la dialettica, qualora il suo tentativo sia fallito»²²⁸. Se è vero che, come è stato detto, da una parte il concetto «non *designa* solo il mondo, ma contiene la volontà di coglierlo, di farlo proprio»²²⁹, dall'altra l'inquietudine dell'*ambivalenza* tipica dello sguardo dialettico «non dice altro se non che gli oggetti non vengono assorbiti dal loro concetto, che questi contraddicono la norma tradizionale dell'*adaequatio*»²³⁰. In questo senso, l'esperienza logica della contraddizione «non è ciò in cui l'idealismo assoluto di Hegel dovette inevitabilmente trasfigurarla: un essenziale eracliteo. Essa è *index* della non verità dell'identità, del non assorbimento del

sensata, una forma storica e mutevole, solamente attraverso la storia [...] Il secondo, invece, è un problema tipico dell'empirio-criticismo, ma è stato risolto solo arbitrariamente: il problema dell'esistenza di una coscienza estranea, di un io esterno, dell'altro da sé». Th.W. Adorno, *L'attualità della filosofia* cit., pp. 46-46.

²²⁶ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 5: «La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione».

²²⁷ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 119.

²²⁸ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 6.

²²⁹ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 119.

²³⁰ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 7. Gerhard Schweppenhäuser, in uno studio sul concetto di verità in Adorno ha proposto una diversa traduzione del termine *adaequatio*: non *adeguamento* (*Angleichung*), né *coincidenza* (*Übereinstimmung*) o *corrispondenza* (*Entsprechung*), bensì *Angemessenheit*, *commisuratezza*. «*Adeguamento* non è una buona traduzione di *adaequatio*. E lo stesso può dirsi per i termini *coincidenza* e *corrispondenza*, poiché questi concetti ci riportano sul terreno minato della teoria della rappresentazione e del rispecchiamento. I concetti non sono immagini; essi non *rassomigliano* ai fatti al posto dei quali stanno [...] A me sembra invece che l'espressione *commisuratezza* (*Angemessenheit*) sia quella ottimale [...] Qui si esprime bene il processo del commisurare, dell'approssimarsi dei nostri concetti a ciò che essi designano. C'è un modo di dire latino *aequa postulare: avanzare congrue pretese*. Si può anche ricordare che il significato di *adaequare* non è solo quello di *equiparare*, ma anche quello di *raggiungere*». G. Schweppenhäuser, *Osservazioni sul concetto di verità di Adorno*, in Th.W. Adorno. *Il maestro ritrovato* cit., p. 271-272.

concettualizzato nel concetto. Ma l'apparenza di identità è inerente anche al pensiero in base alla sua sola forma. Pensare significa identificare»²³¹. La dialettica, insomma, «è la coscienza conseguente della non identità»²³², ovvero della scissione, dello scarto e della frattura di ogni identità con sé, della sua impossibilità di coincidere con sé. Il mantenimento di questa tensione alla *diversione* è uno dei più profondi, *disgregativi* intenti del pensiero adorniano. E se, come si vedrà in seguito, l'esperienza del senso coglie lo scarto tra “noi e le cose” è perché essa è *index* tanto della frattura fra il singolo e l'esperienza stessa, quanto del luogo *vuoto*, potremmo dire dello “spazio trascendentale” in cui si dà la *possibilità* stessa della conoscenza. Tale scarto – tra idea e fenomeno, sensibile e intelligibile, linguaggio e vita, significante e significato – anziché relegare la comprensione nell'indicibile e nel non conoscibile, *apre il luogo stesso delle cose nella significazione*, il loro emergere nel «luogo della loro conoscibilità e dicibilità, ben diverso da quello della conoscenza intenzionale e discorsiva, nonché da quello della volgare ineffabilità mistica»²³³.

L'aporia nella quale l'andamento della riflessione soggiorna è la seguente: «se tutti i concetti, anche quelli filosofici, mirano al non-concettuale» in quanto «sono a loro volta momenti della realtà che costringe a formarli – in primo luogo per scopi di dominio della natura», allora «fa parte del loro senso non soddisfarsi della concettualità [*sie in ihrer eigenen Begrifflichkeit nicht sich befriedigen*]»²³⁴. Nello stesso tempo però «includendo il non concettuale come loro senso [*das Nichtbegriffliche als ihren Sinn einschließen*]»²³⁵ lo riducono a se stessi, rimanendo in questo modo prigionieri di sé. Di contro a questo movimento Adorno oppone quello esemplarmente anticipato dell'opera. Differentemente da quanto accade all'interno della prassi puramente conoscitiva, l'uso del linguaggio, o dei concetti, esibito nel modo dell'opera mostra, esemplarmente, una *resistenza* alla “concettualizzazione”, alla sua piena traduzione in atto. Essi, si potrebbe dire, disdicono il loro medesimo movimento. Mettendo in evidenza nel carattere anticipato dell'opera l'intima connessione tra dimensione estetica e dimensione riflessiva, l'opera *resiste* alla concettualizzazione e *proprio* per questo la sollecita; nel momento stesso in cui resiste all'assimilazione concettuale essa sollecita l'intervento del linguaggio e del “dire”. Se il gesto estetico non si esaurisce nel concetto – in quanto è *disappropriazione* di esso nel tessuto dell'oggetto –, nello stesso tempo però, è solo per “suo tramite” (del concetto appunto) che essa si «dispiega nella sua verità»²³⁶.

²³¹ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 7.

²³² *Ibidem*.

²³³ E. De Vito, *L'immagine occidentale* cit., p. 205.

²³⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 13.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ivi*, p. 15. «La conoscenza non possiede interamente nessuno dei suoi oggetti. Non è bene che essa fornisca il fantasma di un intero. Perciò non può essere il compimento di una interpretazione filosofica di opere d'arte produrre la loro identità con il concetto, esaurirle in esso; ma è per suo tramite che l'opera si dispiega nella sua verità».

3.2 Da questo punto di vista la dimensione estetica, come approfonditamente si vedrà in seguito, diventa interna alla stessa dimensione filosofica – concettuale – ; un pensare intorno al non-identico si iscrive in qualche modo all’interno di una configurazione di tipo estetico proprio per preservare il “contatto” con il proprio oggetto: una prossimità e una aderenza ad esso che, in quanto tale, preserva sempre anche una distanza e una non-identità – una forma *mimetica* di non-intenzionalità – e che non si riduce nella forma di un dominio puramente conoscitivo, o conoscitivo-strumentale nel senso assunto nella prospettiva della riflessione adorniana. L’aporia cui è consegnato il concetto “dialetticamente consapevole” – diventato per questo “riflessivo e autoriflessivo” – tematizza l’impossibilità per esso di possedere il pensato, nel senso di *possedere* denotativamente il proprio oggetto, «pur dovendo sempre parlare come se lo possedesse interamente»²³⁷. Nell’intimo della loro costituzione infatti, nei loro strati più profondi, le «proposizioni della *Teoria estetica* individuano un momento della stessa esperienza che è al centro delle *Meditazioni sulla metafisica* contenute nella *Dialettica negativa*: “incomparabile rilievo metafisico spetta al salvataggio dell’apparenza, oggetto dell’estetica»²³⁸. Per inciso, in Adorno una metafisica che voglia differenziarsi dalla metafisica speculativa tradizionale «è propriamente il tentativo di pensare la mediazione tra il mondo concettuale, assoluto ed eterno, e quello fattuale, contingente e temporale. Tale metafisica è così quel pensiero che, pur differenziando il fenomeno dall’essenza, pone tuttavia il problema della necessaria mediazione tra questi due momenti»²³⁹. L’enfasi e l’attenzione alla dimensione dell’apparenza, l’insistenza sulla dimensione di autonomia dell’opera d’arte non è qui «un tributo effimero versato dalla filosofia dell’arte per risarcirla del suo necessario tramonto nel dispiegarsi finale della verità»²⁴⁰; l’impulso a salvare e a mantenere la dimensione dell’apparenza, infatti, non è altro che lo sforzo riflessivo e operativo, da parte di Adorno, di sospendere e revocare il movimento della falsa conciliazione con cui lo “spirito”, vale a dire «la costituzione autonoma, fattasi realtà antropologica, del valore di scambio», ha cercato di realizzare «attraverso la liquidazione dell’arte nell’industria culturale [...] l’identità con se stesso»²⁴¹. In questa prospettiva, la reciproca e non risolvibile tensione del momento della “verità” e di quello dell’ “apparenza” si lascia cogliere «e non fittiziamente risolvere, soltanto dalla lucidità e dal dolore che arretra davanti alla dialettica realizzata»²⁴².

Alla filosofia, dunque, è assegnata la necessità e la fatica di “andare oltre il concetto per

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ G. Carchia, *Sulla Teoria estetica di Th.W. Adorno* cit., p. 66.

²³⁹ G. Di Giacomo, *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz* cit., p. 195.

²⁴⁰ G. Carchia, *Sulla Teoria estetica di Th.W. Adorno* cit., p.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

mezzo del concetto” il che conferma quella tensione al divenire e quella processualità che il concetto stesso deve esibire e che giunge fino al suo configurarsi all’interno di una costellazione leggibile: il concetto, mostrando in qualche modo la processualità della propria costituzione, deve essere in grado di rendere possibile il “bisogno di dispiegamento della filosofia”, «in virtù di una dialettica che lo fonde con la sua negazione determinata, una resistenza estetica per acquisire quella dinamicità che lo porta a dispiegarsi»²⁴³. Efficace, riguardo al “bisogno di dispiegamento” della filosofia e del concetto il paragone con la dimensione musicale:

[...] La resistenza della filosofia ha bisogno del dispiegamento. Anche la musica, come ogni arte, non trova subito l’appagamento dell’impulso che ogni volta anima la prima battuta, ma solo nel suo decorso articolato. Pertanto, sebbene in quanto totalità sia anche apparenza, tramite la totalità essa è critica dell’apparenza, di quella che il contenuto sia presente qui e ora. Una tale mediazione si addice altrettanto alla filosofia. [...] Richiedere alla filosofia che tratti il problema dell’essere o altri temi importanti della metafisica occidentale è un feticismo primitivo²⁴⁴.

Il concetto incontra come interna ad esso la dimensione estetica laddove mostra la propria indeterminatezza, processualità e non conclusività; processualità che, si badi, non pertiene all’espressione dei contenuti ma, al contrario, al movimento stesso della riflessione che costantemente interroga il proprio oggetto impedendo che esso possa risolversi all’interno di un’unica definizione, calzante e univoca. Adorno, per chiarire questa costante forma di *inattualità* del pensiero e della riflessione, ancora una volta trova il proprio spunto nell’*analogo* dell’esperienza estetica:

La filosofia conferma un’esperienza fatta da Schöenberg con la teoria tradizionale della musica: da questa si impara soltanto come una composizione comincia e finisce, ma niente su di essa, sul suo decorso. Analogamente la filosofia non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre. Essa deve nel suo procedere rinnovarsi incessantemente tanto per forza propria, quanto per attrito con ciò a cui si adegua; è decisivo quel che succede in essa [*was in ihr sich zuträgt*], non la tesi o la posizione; il tessuto, non il corso a senso unico del pensiero, induttivo o deduttivo. Perciò la filosofia essenzialmente non è riferibile. Altrimenti sarebbe superflua; che si lasci per lo più riferire depone a suo sfavore²⁴⁵.

Sul piano del concetto, dunque, ciò che conta è la sua tensione alla determinazione, in quanto momento di costruzione ed espressione dell’esperienza che tende alla determinazione, allo

²⁴³ Cfr. G. Matteucci, *L’artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 122.

²⁴⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 17.

²⁴⁵ Ivi, pp. 32-33.

stesso modo di come, sul piano dell'esperie estetico ciò che conta è precisamente ciò che *non accade*, ciò che *resiste* e che non si risolve in determinazioni. Da questo punto di vista, seguendo Adorno, ciò che “accade” all'interno di un'esperienza filosofica, nel momento in cui essa mostra *il tessuto* dell'esperienza, la sua possibile decifrazione all'interno di una “costellazione di senso leggibile”, rimane in qualche modo *indeterminabile*, non riducibile a “tesi” o “posizione” proprio a partire dalla concretezza della sua espressione. La dimensione concettuale, quale dimensione che “non dovrebbe ridursi alle sole categorie”, si compone di “campi di forze”²⁴⁶, i quali delineano costantemente il profilo di un universo “monadologico” capace di porre in opera la propria resistenza al “principio mercificante dell'identità e dello scambio”, allo stesso modo di come l'opera è una “unità monadologica” capace di *esibire* la processualità della riflessione – e con essa della stessa prassi e della stessa storia – a discapito della sua apparente staticità. Per questo, secondo il dispositivo più volte visto della *negatività del non-identico*, ciò che spinge la filosofia alla fatica rischiosa della propria infinità è l'attesa, non garantita, «che ogni individuale e particolare da lei decifrato rappresenti al suo interno, come la monade leibniziana, quell'intero che in quanto tale le sfugge ogni volta; ma secondo una *disarmonia* prestabilita, anziché un'armonia [*jenes Ganze in sich vor, das als solches stets wieder ihr entgleitet; freilich nach prästablierter Disharmonie eher als Harmonie*]»²⁴⁷. In altri termini: anche in Adorno, dal nostro punto di vista, la dimensione estetica, e il suo appello ad essa, si configura come “occasione” costitutivamente *riflessiva* – come «riflessione filosofica»²⁴⁸ - spinta fino alle sue «radici estetiche»²⁴⁹. Essa, per questo, si presenta non come teoria, scienza, dottrina o conoscenza²⁵⁰, ma come la *soglia* o il punto di indifferenza e, *insieme* di affrancamento, tra affezione e linguaggio, momento concettuale e configurazione *espressiva*, «luogo di incontro, di incrocio, e di *reciproco sopravanzamento*, di sensibile e sovrasensibile»²⁵¹. La dimensione *ignorante*, non conoscitiva, che qui si schiude, – nel senso di un *sapere* in costruzione, che esibisce una processualità riflessiva che non coincide e non termina

²⁴⁶ Adorno, nella *Teoria estetica*, affermerà che «quando le opere d'arte, a prescindere dal talento individuale e contro di esso, sono incapaci di conseguire la propria unità monadologica, obbediscono alla pressione storica reale. Questa diventa al loro interno la forza che le sconvolge. Per questo, non da ultimo, un'opera d'arte viene percepita adeguatamente solo come processo. Se però la singola opera è un campo di forze, la configurazione dinamica dei propri momenti, non lo è di meno l'arte nel suo insieme. Perciò questa può essere determinata solo nei suoi momenti, dunque mediamente, non d'un sol colpo». Id., *Teoria estetica* cit., p. 408.

²⁴⁷ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 15 (corsivo mio)

²⁴⁸ S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza* cit., p. 101.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ «Invece il prevedibile, sia esso il procedere regolato dell'astrazione o l'applicare i concetti al sussunto sotto la loro definizione, sarà utile come tecnica in senso lato: per una filosofia non allineata è indifferente. Per principio può sempre andare a vuoto; solo per questo ottenere qualcosa». Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 15

²⁵¹ S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza* cit., p. 101, (corsivo mio).

all'interno di una dottrina o di un corpo normativo di conoscenze, o di fatti – se da una parte «non può essere ridotta a oggetto di conoscenza», dall'altra «ci riguarda necessariamente come condizione di ogni esperienza, conoscitiva e non conoscitiva»²⁵². L'esperienza di questa *negatività* e di questa *privazione*, infine, riguardano «non un'ignoranza che possa retrocedere con l'avanzare della conoscenza, né un'ignoranza di *oggetti* che non entrano necessariamente nella nostra esperienza quotidiana o che non ci possono rientrare perché magari *ineffabili* [...] ma un'ignoranza che ritorna continuamente come l'ignoto nel noto, in quanto ogni mia esperienza [...] si situa già sempre necessariamente all'incrocio tra sensibile e soprasensibile, noto e ignoto, determinato e indeterminato»²⁵³. In questo senso, in Adorno, la dimensione, o condizione estetica, come *index* o forma di questa negatività e di questa privazione, si dà sempre come qualcosa di *residuale* – sempre interna anche quando non “in primo piano” nel nostro fare, dire e pensare – , ma, proprio per questo, *onnipervasiva*.

3.3 Punto centrale dell'intera riflessione adorniana è, come si è visto, la revisione, il ripensamento, della correlazione gnoseologica nel rapporto tra soggetto e oggetto, all'interno della quale, tra le differenti traduzioni possibili, emerge l'inestricabile connessione della dimensione teoretico conoscitiva e di quella socio-politica. L'astrattezza del soggetto conoscitivo è, sul piano strettamente cognitivo, la stessa del «soggetto sociale ridotto a consumatore»²⁵⁴, assimilato e fagocitato nel sistema vigente dell'identità e dello scambio. Coloro che nella propria costituzione spirituale «hanno l'immeritata fortuna di non adattarsi completamente alle norme vigenti, sono tenuti a esprimere con slancio morale, per così dire in funzione di supplenza, ciò che quei più per i quali lo dicono non riescono a vedere o si vietano di vedere per conformità alla realtà»²⁵⁵. L'attenzione per il *residuale*, per il non-identico è il momento di resistenza proprio di quanto non si lascia irrigidire all'interno del “nesso d'acceramento”, vale a dire «quell'insieme di relazioni in cui si trova impaniato l'individuo, e nel quale tutto funziona senza produrre scarti»²⁵⁶ e che escludono dal loro orizzonte tutto ciò che, non rientrando all'interno di alcun conformità prevista (la conformità è, per Adorno, una nozione fondamentale della relazione gnoseologica), «manifesterebbe un'anomalia, sulla quale ricade un verdetto di rimozione»²⁵⁷. L'esperienza del

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 124.

²⁵⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 39.

²⁵⁶ G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* cit., p. 125: «Non è affatto casuale che Adorno faccia qui riferimento al campo visivo. Egli spesso definisce il sistema del dominio “nesso d'acceamento”, ed è a quest'ultimo che occorre opporre resistenza – insieme teoretica e morale – con un tenace tentativo di tener desta l'attenzione per il residuale – e dunque estetica».

²⁵⁷ *Ibidem*.

‘*poter-essere*’ del senso è tale in quanto «non ci conduce al di là del finito e del caduco»²⁵⁸, al contrario, apre proprio alla finitezza e alla caducità: «un’esperienza che non apre al totalmente altro [...] ma a quel “qualcosa” concretamente minuscolo in grado di mettere finalmente in scacco la *ratio* accecata dell’illuminismo»²⁵⁹. Così, una filosofia che voglia essere un «filosofare a partire dal concreto»²⁶⁰ e non un filosofare “su di esso” è un pensiero teso verso uno stato e una condizione di *minorità*, teso verso l’infinitamente piccolo, che costringe a «soffermarsi sul minuscolo»²⁶¹, sul *residuale*, dal momento che solo la differenziazione micrologica giunge fino alla possibile intelligibilità del “frammento”. Uno stato di differenziazione senza “identificazione” a priori, ma di cui di volta in volta bisogna cogliere l’intelligibilità è ciò che segna precisamente qualcosa come un’*esperienza dell’oggetto*, e non semplicemente un suo possesso nel dominio strettamente conoscitivo, rappresentativo; la differenziazione è «la sua esperienza fattasi forma soggettiva di reazione»²⁶², all’interno della quale trova rifugio, espressione e manifestazione operativa quello che Adorno identifica come il «momento mimetico della conoscenza [*das mimetische Moment der Erkenntnis*], quello della affinità elettiva tra conoscente e conosciuto [*das der Wahlverwandtschaft von Erkennendem und Erkanntem*]»²⁶³, tra soggetto e oggetto. Esso è una delle manifestazioni concrete della *sospensione* dialettica della correlazione conoscitiva capace di recuperare un’impensata adiacenza, e non coincidenza, tra elementi eterogenei che *precede* la distanza gnoseologica e che qui si prova a tematizzare. Essa è, in quanto dimensione e gesto polare, nello stesso tempo *appropriazione* ed *esperienza* di un’affinità con la vita e non-identità con essa: irraggiungibile prossimità. In questo senso

Gli ideali del differenziato e della *nuance*, che la conoscenza sino ai suoi ultimi sviluppi non ha mai del tutto dimenticato nonostante ogni *science is measurement*, non si riferiscono solo a una capacità individuale, superflua per l’oggettività. Essi traggono il loro impulso dalla cosa. È differenziato chi in essa e nel suo concetto è in grado di *distinguere* anche il minuscolo e ciò che sfugge al concetto; solo la *differenziazione* arriva al minuscolo. Nel suo postulato, quello della capacità di esperire l’oggetto – e la *differenziazione* è la sua esperienza fattasi forma soggettiva di reazione -, trova rifugio il momento mimetico della conoscenza [...]²⁶⁴

Solo nel tramite di questa rinnovata distanza, di questo scarto tra soggetto e oggetto, tra le

²⁵⁸ A. Bellan, A. Ciatello, L. Cortella, *Le “Meditazioni sulla metafisica” nella Dialettica negativa di Adorno. Introduzione, commento, analisi critica*, in L. Cortella (a cura di) *Teoria critica e metafisica*, Mimesis, Milano, 2009, p. 165.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 32.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ivi*, p. 42-43.

²⁶³ *Ivi*, p. 43.

²⁶⁴ *Ibidem*.

forme e la vita, è ancora configurabile la *possibilità* dell'esperienza. La postura e l'atteggiamento *mimetico*²⁶⁵ – l'uso della vita qui in gioco – rimandano a questa vicinanza *non conoscitiva* fra soggetto e oggetto all'interno della quale progressivamente si articolano e si mantengono le tensioni tra fenomeno e suo concetto, vita e sua rappresentazione, o più praticamente, regola e sua applicazione. Esse si relazionano e si coappartengono solo all'interno di una perdurante *discontinuità*, non-identità. L'apertura di questo spazio conoscitivo segna il carattere proprio della dialettica adorniana: il suo darsi e mantenersi come discontinua, processuale, frammentaria, intimamente *temporale*. La non-identità, o discontinuità, tra i fenomeni e la loro intelligibilità è l'unica condizione della loro prossimità e comunicabilità. Per questo, il contatto fra questi due domini separati non è di comunicazione o *contiguità*, ma taglio, cesura, trasmissione per affinità che estende ogni distanza. Qui, nel dominio del non-identico, la trasmissione avviene solo nella radicalizzazione della separazione, in quanto solo essa può farsi indice e segno di una avvenuta affinità, per dirla con Benjamin, tra fenomeno e idea. I fenomeni, per essere colti nel "momento della loro conoscibilità", si distribuiscono intorno alla loro "immagine dialettica", dove l'"origine" è tale in quanto, lontano dalla fissità di ogni prototipo, si realizza solo nell'incessante metamorfosi della forme transeunti; allo stesso modo, una vera intelligibilità del mondo dei fenomeni, una piena comprensione di essi, è davvero tale solo nel momento in cui trapassa nel detto e nel linguaggio, nel momento in cui decade e si materializza nella nominazione concreta. Infatti, solo perdendosi nella nominazione, lontano dal compiersi in essa, essa rimanda continuamente a sé, verso la propria *distanza riflessiva*. A rendere negativa la dialettica, dunque, è proprio e solo la tensione verso questa *residualità* divergente, inassimilabile: si potrebbe dire che lo scopo della dialettica negativa sia quello di dare forma ad una serie di singolarità che essa tenta di mantenere come irrimediabilmente irrecuperabili, e che continuamente rimandano alla totalità nella quale sono immerse e di cui sono in ogni loro parte costituite. *Potere* questa negatività, *esercitarla*, ripristinare continuamente la *possibilità* nell'esecuzione medesima dell'azione, nel fare e nel dire – come della potenza nell'atto – significa rendere conto di una delle più persistenti intenzioni adorniane: quella di tendere continuamente verso l'espressione dell'*inesprimibile*, del non-detto del linguaggio.

EXCURSUS: *L' "Inteso" della lingua: Benjamin, Adorno, e il problema del linguaggio*

²⁶⁵ Al di fuori di ogni dubbio l'intenzione di Adorno non è affatto quella di un ritorno nostalgico ad un mondo originario basato sulla mimesi; la consapevolezza dialettica adorniana al contrario, come mostra l'intera *Teoria estetica*, cerca i limiti del linguaggio e del concetto all'interno di essi stessi.

Nella riflessione di Benjamin emerge una sorprendente coincidenza fra lingua e storia che Adorno sicuramente non ignorava. Persistenti sono, infatti, i richiami e le tensioni verso una lingua e una visione del linguaggio stesso inteso non come comunicazione di contenuti, oggetti o significati – il tramandamento “di qualcosa” – ma come la dimensione privilegiata dell’*esposizione* stessa dei fenomeni che, in esso, trovano dialetticamente la propria consumazione e risoluzione. Nelle parole del suo *Excursus zur Odyssee* degli anni Quaranta, come si vedrà così prossime al dettato benjaminiano - «il discorso epico si avvicina all’immagine solo attraverso un *abbandono del senso*, a una figura di senso oggettivo che scaturisce dalla *negazione* del senso soggettivamente ragionevole»²⁶⁶, vale a dire dalla “decadenza” del linguaggio ad una dimensione solamente comunicativa. Allo stesso modo, in Benjamin, la relazione tra lingua e storia, oltre alla loro impensata coincidenza, mostra una discrepanza, una *frattura* del piano del linguaggio: essa coincide, per Benjamin, con il decadere della parola “dalla sua pura vita sentimentale, in cui essa è puro suono del sentimento, nella sfera del significato”. Dimensione storica e dimensione del significato, dunque, da una parte si producono insieme, dall’altra, però, «sopravvengono a una condizione per così dire preistorica del linguaggio, in cui non vi è ancora la dimensione del significato, ma solo la pura vita sentimentale della parola»²⁶⁷.

In un saggio del 1916, *Sulla lingua in generale e la lingua degli uomini*, questa frattura interna al linguaggio stesso – fra dimensione “spirituale”²⁶⁸ e dimensione “comunicativo-referenziale” – viene ribadita e ridiscussa, concentrandosi sulla figura paradigmatica ed *esemplare* di una “lingua dei nomi”. Essa non coincide con il modo abituale di intendere il linguaggio, con quella che Benjamin definisce come “la concezione borghese della lingua”, vale a dire la parola significante che trasmette un messaggio da un soggetto ad un altro soggetto: «Essa dice che il

²⁶⁶ Th.W. Adorno, *Interpretazione dell’Odissea* cit., p. 86. In un testo recente che studia l’importanza del linguaggio nella riflessione di Adorno, Philip Hogg ha messo in evidenza la divisione della lingua nella speculazione adorniana in *espressione* (*Ausdruck*) e *comunicazione* (*Kommunikation*) e il modo in cui, a partire da una critica della seconda dimensione, egli tenta l’articolazione dei due momenti: «Entsprechend ist die Kommunikationskritik Adornos unmittelbar mit seiner Zeichensystemkritik verbunden, also in Form der Kritik der zweiten Natur. Entsprechend darf die Negativität in den Äußerungen Adornos über Kommunikation auch nicht verwundern: Das universale System der Kommunikation, das scheinbar die Menschen miteinander verbindet und von dem behauptet wird, es sei um ihretwillen da, wird ihnen aufgezwungen [...]» P. Hogg, *Kommunikation und Ausdruck* cit., p. 247.

²⁶⁷ Cfr. G. Agamben, *Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2012, pp. 39-40 : «Il linguaggio anticipa cioè sempre, quanto al suo luogo originale, l’uomo parlante, scavalcandolo all’infinito verso il passato e, insieme, verso il futuro di una discendenza infinita, in modo che il pensiero non può mai terminarsi in esso. E questa è l’indimenticabile “ombra” della grammatica, l’oscurità che inerisce originalmente alla lingue e fonda [...] la condizione storica dell’uomo».

²⁶⁸ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e la lingua degli uomini*, in *Angelus Novus* cit., p. 54: «Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l’essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* di essa».

mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo»²⁶⁹. La lingua dei nomi, allora, a partire dal suo statuto paradigmatico, diviene davvero *esempio* di un modo e di un tentativo di intendere la lingua stessa come qualcosa che «non conosce alcun mezzo, alcun oggetto, alcun destinatario della comunicazione»²⁷⁰. Il nome, «l'essenza più intima della lingua stessa»²⁷¹, è quella parte della lingua in cui condensa la possibilità del suo poter essere solo *proferita*, in cui ogni lingua «si comunica in se stessa»²⁷² senza, o prima, che essa sia convertita a discorso significante: in questo senso, «il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa assolutamente si comunica»²⁷³. Essa non dice (il contenuto non si comunica *attraverso* di essa), ma *mostra* se stessa, proferisce sé; ciò che in un essere spirituale è comunicabile «è ciò *in cui* esso si comunica; vale a dire: ogni lingua comunica *se stessa*»²⁷⁴. Ecco perché ciò che nel proferimento del nome si comunica non è nient'altro che la lingua stessa, lo schiudersi della significazione. Lo statuto di questa lingua, di questo movimento del linguaggio stesso, è quello di una lingua che, nel comunicare, dice prima di tutto se stessa, mostra sé; una lingua dove dimensione spirituale ed essenza linguistica – dimensione formale e contenuto, significante e significato – per un momento coincidono e, in questo coincidere, cadono insieme nella loro indistinzione. Tale lingua, allora, è “priva di contenuto”, in quanto non rimanda ad altro che alla propria evenienza: «non c'è un contenuto della lingua; come comunicazione la lingua comunica un essere spirituale, e cioè una comunicabilità pura e semplice»²⁷⁵.

Allo stesso modo nel saggio del 1921 *Sul compito del traduttore*, la molteplicità delle lingue storiche, ma anche, a nostro avviso, la molteplicità dei discorsi, viene osservata nella sua tensione a dire e a spegnersi nella “pura lingua”, vale a dire quell'*inteso* che ogni discorso vuole dire, cui tende e in cui vuole compiersi, ma che *non* può dire, pena la fine e l'abolizione di sé. L'*inteso*, in quanto “totalità del dire”, non può essere espresso da nessuna lingua e da nessun discorso singolarmente, ma solo da quella che Benjamin inquadra come la totalità delle loro intenzioni:

[...] ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò, che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla

²⁶⁹ Ivi, p. 57.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Ivi, p. 55.

²⁷³ Ivi, p. 57.

²⁷⁴ Ivi, p. 55, (corsivo mio): «[...] ogni lingua si comunica in se stessa, essa è – nel senso più puro – il “medio” della comunicazione. Il mediale, cioè l'immediatezza di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale della teoria linguistica, e se si vuol chiamare magica questa immediatezza, il problema originario della lingua è la sua magia. La formula ben nota della magia del linguaggio rimanda ad un'altra: alla sua infinità. Essa è condizionata dall'immediatezza».

²⁷⁵ Ivi, p. 59.

totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua. Mentre cioè tutti i singoli elementi – parole, proposizioni, nessi sintattici – di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge – una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio – bisogna distinguere, nell'intenzione, dall'inteso il modo di intendere²⁷⁶ .

In questo senso, il compito del “traduttore” e del filosofo si definisce nella “descrizione” e nel “presentimento”²⁷⁷ di questa pura lingua, di questa sola esperienza del *significare* che ogni volta cerca di «esporsi» nella moltitudine dei discorsi e delle lingue. Nella relazione analogica che lega inestricabilmente fra loro lingua e vita, scrive Benjamin, così come tutte le manifestazioni finalistiche della vita «non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'*esposizione* del suo significato»²⁷⁸, allo stesso modo ciò verso cui la traduzione tende non è altro che «l'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro»²⁷⁹, nella consapevolezza che, non potendo la traduzione “rivelare” o “istituire” questo rapporto “segreto”, può solo «esporlo in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva»²⁸⁰. L' “inteso di tutte le lingue”, la pura lingua verso cui ognuna di esse singolarmente tende è quella esperienza che fa del «simboleggiante il simboleggiato», del significante il significato, parola «senza espressione» in cui ogni comunicazione, «ogni senso e ogni intenzione raggiungono una sfera in cui sono destinati ad estinguersi»:

[...] E ciò che cerca di rappresentarsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. [...] Se quest'ultima essenza che è la pura lingua stessa è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua, è il grande e unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono a una sfera in cui sono destinati a estinguersi²⁸¹.

A questo punto però, il paradosso su cui si urta la riflessione di Benjamin – che, almeno a

²⁷⁶ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino, 2012, p. 133: «Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa».

²⁷⁷ Cfr. G. Agamben, *Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin* cit., p. 42.

²⁷⁸ W. Benjamin, *Il compito del traduttore* cit., p. 131 (corsivo mio).

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Ivi, p. 138.

questo punto e a questo livello di analisi, sembra muoversi in sintonia con quella di Adorno – riguarda proprio il riscontro e la tematizzazione di un *limite del linguaggio*, di una *impossibilità* di dire interna e intima alle tensioni più profonde della lingua stessa: il «nucleo essenziale» delle lingue è ciò che, in una traduzione, «non è a sua volta traducibile»²⁸², ciò che, in ogni lingua e nelle sue creazioni, rimane «non comunicabile»²⁸³. Se, infatti, l'inteso di ogni lingua è quella pura lingua che tutte le lingue e i discorsi vogliono dire, allora ciò che esse vogliono veramente dire non è altro, come si è visto, che la fine di ogni senso e di ogni intenzione; esse, cioè – qui il paradosso – vogliono dire «*la parola che non vuole più dire*»²⁸⁴, così come, per Adorno, ciò che il linguaggio e l'opera d'arte moderna vorranno rappresentare non è altro che l'*impossibilità* di rappresentare o, meglio, *la rappresentazione che non vuole più rappresentare*²⁸⁵. Insomma, ciò che *resta* non detto in ogni lingua non è altro che l'inteso, la pura lingua, vale a dire *proprio ciò* che ogni discorso vuole e tende a dire. Allo stesso tempo, però, questa impossibilità di dire l'inteso – da Benjamin chiamato anche come “totalità delle lingue” – è ciò che sta a fondamento della tensione significante delle lingue nel loro divenire storico, cioè nel loro essere discorsi che, in quanto tali, “tramandano” e si tramandano. Dunque, le lingue e i discorsi hanno un senso in quanto “vogliono dire”; ma ciò che esse vogliono dire, quella pura lingua che è l'estinzione di ogni senso e la totalità posseduta nel discorso, è *proprio ciò che in esse rimane inespresso*. Quella che Benjamin chiama la “lingua universale” è ciò che si “espone”, si “mostra” nel divenire concreto e storico delle lingue e dei discorsi, la totalità non proferita e non proferibile cui il dire *rimanda*²⁸⁶. Ma solo questo dire che *mostra*, questo dire che nel suo movimento espone l'idea stessa del linguaggio, il significare in quanto tale, è quella lingua che non si limita a dire le cose, ma che *proferisce se stessa*, cita e celebra, senz'altra intenzione, la possibilità che le cose *significhino*, nel momento stesso in cui coincidono con la propria estinzione.

La stessa tensione non solo caratterizza l'intera riflessione adorniana, ma la sua stessa ricerca fra le “rovine” della metafisica: proprio in essa, nel “momento della sua caduta” – del suo non poter più essere -, Adorno coglie, materialisticamente, il momento della sua estrema possibilità. Nel suo venir meno come Assoluto cui si è destinati, essa è quell'idea di totalità che, mostrandosi

²⁸² Ivi, p. 134: «Esso non raggiunge mai in blocco questo regno o quella zona, ma a essa appartiene ciò che, in una traduzione, è più che mera comunicazione».

²⁸³ Ivi, p. 138.

²⁸⁴ G. Agamben, *Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin* cit., p. 43.

²⁸⁵ Cfr. su questo G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit.

²⁸⁶ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore* cit., p. 137: «Che cosa può rendere infatti, proprio la fedeltà per la restituzione del senso? La fedeltà nella traduzione della parola singola non può quasi mai restituire pienamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere nella parola specifica».

nel linguaggio e nell'arte, non può essere da essi detta. Nel breve saggio intitolato *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, scrive Abrecht Wellmer, Adorno descrive questa «complementarietà negativa che coinvolge la conoscenza estetica e quella discorsiva»²⁸⁷: «La lingua significante vorrebbe dire l'assoluto mediandolo, ma esso le sfugge nella sua singola intenzione, e lascia ognuna di queste come finita dietro di sé. La musica raggiunge l'assoluto in modo immediato, ma nello stesso istante questo le si cela, come una luce troppo forte acceca gli occhi, talché non è più possibile vedere l'intero»²⁸⁸. Allo stesso modo, il tentativo di emancipare la rappresentazione dalla ragione riflessiva è «il tentativo *della lingua* di guarire, spingendo all'estremo la sua intenzione determinante, dalla maledizione della sua intenzionalità, la manipolazione concettuale degli oggetti, e di far emergere il reale puro, indisturbato dalla violenza delle categorie»²⁸⁹. La lingua significante – il discorso – non vorrebbe altro che dire l'assoluto e terminare in esso – la pura lingua di Benjamin, l'inteso che estingue il senso -; ma, non potendo fare altro che tendere a dirlo *nel* linguaggio, ovvero “mediandolo”, non può fare altro che “mancarlo” e, proprio in questo mancare, *rimandare* ad esso. In questo senso, il linguaggio della musica – potremmo dire la lingua della voce e del suono – e il linguaggio “assertorio della comunicazione” sono i due poli scissi di ciò che Adorno stesso appella come la «vera lingua», la lingua in cui «il contenuto sarebbe spontaneamente in evidenza». La lingua che ogni parola mostra nel tentativo di dirla non è altro che l'idea della lingua e, come in Benjamin, anche in Adorno l'idea di questa lingua non è altro che la «la figura del nome divino»²⁹⁰; lingua proferita, celebrata, prossima e, insieme, *impossibile* come la “cosa più naturale del mondo”.

²⁸⁷ A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, trad. it., *La dialettica moderno-postmoderno. La critica della ragione dopo Adorno*, Unicopli, Milano, 1987, p. 127.

²⁸⁸ *Ibidem*. Scrive Adorno: «Se la musica, secondo la frase di Schönberg, dice qualcosa che solo con la musica è dicibile, essa assume allora un carattere abissale e insieme contingente nel senso più stretto». Th.W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, Gs 18 (pp. 149-176); trad. it., *Del presente rapporto tra filosofia e musica*, in «Archivio di filosofia», n. 23 1953.

²⁸⁹ Th.W. Adorno, *Interpretazione dell'Odissea* cit., pp. 84-86: «Quando in Omero [...] la metafora diventa autonoma rispetto al significato dell'azione, si esprime in ciò la stessa ostilità contro il vincolo della lingua nel nesso delle intenzioni. L'immagine rappresentata linguisticamente dimentica la sua propria significazione per ricondurre la lingua stessa all'interno dell'immagine anziché renderla trasparente nel senso logico della connessione».

²⁹⁰ Cfr. A. Wellmer, *La dialettica moderno-postmoderno* cit., p. 127: «solo in modo indiretto e frammentario, con uno sguardo di conciliazione verso una realtà deformata, la realtà e l'arte sono in grado di mantenere l'idea dell'assoluto [...] È questa l'idea di una dialettica negativa, che mantiene la fede della metafisica facendone saltare la costrizione sistematica».

4. Tra totalità e singolarità: la Dialettica negativa come “eterologia”.

Considerazioni conclusive

4.1 La *Dialettica negativa*, come più volte è stato sostenuto, appare come un’opera solitaria, volutamente chiusa in se stessa e nella propria impenetrabilità, dal momento che, sostiene testualmente lo stesso Adorno, criterio del vero non è la comunicazione di significati immediati ed espliciti e che “ogni passo in direzione della comunicazione svende e falsifica la verità”: «Criterio del vero non è la sua comunicabilità immediata a chiunque. Bisogna resistere alla coercizione quasi universale a scambiare la comunicazione del conosciuto con quest’ultimo [...] attualmente ogni passo verso la comunicazione svende e falsifica la verità. Di questo paradosso soffre ormai tutto ciò che è linguaggio»²⁹¹. In questo senso la riflessione stessa (la filosofia), come l’opera d’arte nella *Teoria estetica*, attestano e rendono conto di una distanza e di una frattura, percorribile e non eliminabile, tra linguaggio e verità, tra logos e vita. Ciò che nella *Dialettica negativa* continuamente si sottrae alla propria comunicabilità e trasmissibilità, l’oggetto della riflessione che proprio in quanto tale non può più essere comunicato e tramandato è, in questo senso, la relazione del concetto con quanto *resta* al di *fuori* di esso, della propria presa, quel non-identico a cui esso sempre rimanda e che di esso costituisce l’insuperabile forza antinomica. Per questo, la negazione è l’unica forza speculativa

che fa emergere l’insolubile [...] Solo in essa sopravvive la tendenza sistemica. Le categorie di critica al sistema sono insieme quelle che comprendono il particolare. Ciò che nel sistema una volta trascendeva legittimamente l’individuale ha la sua dimora *al di fuori* del sistema [*hat seine Stätte außerhalb des Systems*]. Lo sguardo che interpretando coglie nel fenomeno *più* del suo mero essere, *e solo perciò il suo essere*, secolarizza la metafisica [*Der Blick, der deutend am Phänomen mehr gewahrt, als es bloß ist, und einzig dadurch, was es ist, säkularisiert die Metaphysik*]. Solo i frammenti [*Erst Fragmente*] in quanto forma filosofica potrebbero far tornare in sé le monadi illusoriamente progettate dall’idealismo. Essi potrebbero essere rappresentazioni nel particolare della totalità irrepresentabile in quanto tale²⁹².

La dichiarazione esplicita nel movimento del concetto di questo disagio del linguaggio e del concetto stesso, vale a dire la negatività ad essi interna che ogni volta e in ogni singolo passaggio deve continuamente essere recuperata, implica nello stesso tempo il mostrarsi della relazione con quanto rimane *al di fuori* la logica inclusiva dell’apparato concettuale (“il sistema”), l’eterogeneo; la ragione di questa crisi del pensiero di cui lo svolgimento impenetrabile della *Dialettica negativa* si fa testimone e nello stesso tempo esempio fa tutt’uno con la difficoltà del concetto a fuoriuscire

²⁹¹ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 39.

²⁹² Ivi, pp. 27-28, corsivi miei.

dal proprio *autoreferenzialismo*, a sospendersi nel suo funzionamento attuale, alla sua rottura non ricomponibile con la dimensione della vita. In questo senso, come è stato detto, «il nucleo problematico intorno al quale ruota, senza quietarsi, l'intera *Dialettica* è appunto l'impossibilità, e al contempo la necessità, di dire filosoficamente quanto sta fuori la filosofia»²⁹³, di *dire*, appunto, l'eterogeneo senza risolverlo nel dettato previsto dallo schema dei concetti.

Ben inteso, lo sforzo filosofico adorniano, a nostro avviso, non ha nulla a che vedere con la proliferazione dei discorsi riguardanti la “fine” della filosofia, dal momento che essa fa proprio «il rifiuto di confondere la questione del “fuori” con quella della “fine”»²⁹⁴, vale a dire la questione della tematizzazione del non-identico e dell'eterogeneo (dell'altro da sé e del *poter essere altrimenti*) con quella della sua inclusione nel compimento assoluto del concetto, come se la filosofia dovesse trovare il proprio compimento, la propria “fine” e la propria meta, o in se stessa, tramite l'inclusione assoluta del non-identico, oppure dissolvendosi nella presunta immediatezza della vita. Al contrario, la vita, come tale, rimane separata, non-identica, rispetto alla lingua e al concetto e, *proprio* per questo, richiede di essere detta e pensata. Distante da qualsiasi forma nostalgica di fusione tra pensiero e pensato, Adorno, potremmo dire, tenta di trovare la vita pensandone e tematizzandone la *distanza* – tanto logico-teoretica quanto storica – rispetto a essa, rispetto, in altre parole, all'immanenza del senso all'interno di essa. In questo modo, il “fuori”, il non-identico e l'eterogeneo, non precedono come un inizio né seguono come una meta l'esercizio stesso della riflessione e della filosofia ma, al contrario, agiscono continuamente *al loro interno* e, in questa prospettiva, la necessità di articolare la relazione dialettica capace di sospendere e mettere in questione la canonica e metafisica opposizione tra immanenza e trascendenza – forma e vita, intelligibile e sensibile – rappresenta l'epicentro nevralgico del pensiero adorniano. Nella sua critica all'ontologia, Adorno non solo afferma l'impossibilità di qualsiasi forma di trascendenza e inattualità separata dal qui e ora, dal soggetto e dall'oggetto, ma dichiara, nello stesso tempo,

²⁹³ Cfr. R. Esposito, *Fuori nel concetto*, in Id., *Da fuori. Una filosofia per l'Europa* cit., p. 86. Senza poter noi entrare, in questa sede, nel merito della questione filosofico-politica, è importante sottolineare come la lettura di Esposito della *Dialettica negativa* rientri nella cornice più generale da lui tratteggiata della crisi del pensiero europeo nel Novecento, da cui però Adorno, come egli stesso sottolinea con forza, si distacca nettamente. Secondo l'autore, infatti, «La vera ragione della crisi del pensiero è la difficoltà a fuoriuscire dal circuito autoreferenziale in cui a un certo punto esso è rinchiuso, interrompendo i rapporti con la vita. È a essa che esplicitamente o implicitamente si riferiscono autori come Wittgenstein, Heidegger, Bergson. Nonostante la varietà degli approcci e delle soluzioni prospettate, tutti costoro colgono l'inadeguatezza del discorso filosofico a esprimere ciò che ne oltrepassa i limiti. Quanto essi chiamano “crisi”, o “fine”, della filosofia è l'effetto, e insieme la causa, di tale antinomia. Se Wittgenstein pare risolverla escludendo dalla filosofia ciò che la trascende – in base all'argomento che ciò di cui non si può parlare, si deve tacere -, Heidegger la drammatizza, arrivando a sospendere la stesura di *Essere e tempo* per mancanza di una lingua adeguata al suo contenuto. Da parte sua, Bergson cerca rimedio alla rigidità lessicale della tradizione filosofica nell'immediatezza dell'esperienza vitale». Cfr., Ivi, p. 87.

²⁹⁴ Cfr. Ivi, pp. 87-88.

quanto un momento di eccedenza rispetto alla datità dell'esistente «indipendentemente da essi non potrebbe affatto essere. La ragione, che non può pensarlo, viene finanche diffamata, come se il pensiero si lasciasse scindere in qualche modo dalla ragione. È incontestabile che l'essere non sia semplicemente la riunione di quel che c'è, di quel che accade. Contro il positivismo questa concezione rende giustizia alla eccedenza del concetto rispetto alla fatticità. Nessun concetto sarebbe pensabile, neanche solo possibile, senza *quel più* che fa del linguaggio il linguaggio [*Kein Begriff wäre zu denken, keiner nur möglich ohne das Mehr, welches Sprache zur Sprache macht*]»²⁹⁵. Per questo

L'espressione immediata dell'inesprimibile è nulla; dove la sua espressione diede frutti, come nella grande musica, il suo sigillo era il glissante e il caduco, ed essa era legata al decorso, non all'ostensivo «è questo». Il pensiero che intende pensare l'inesprimibile [in questo caso l'immanenza, la vita, il non-detto nel detto] sacrificando il pensiero, lo stravolge fino a trasformarlo in ciò che meno desidera, nell'assurdo di un oggetto assolutamente astratto²⁹⁶ [*Der Gedanke, der das Unausdrückbare denken will durch Preisgabe des Gedankens, verfälscht es zu dem, was er am wenigsten möchte, dem Unding eines schlechthin abstrakten Objekt*].

4.2 Del resto, il rapporto fra immanenza e trascendenza, fra perdita dell'immanenza del senso nella vita e, insieme, la necessità di doverne rendere conto all'interno della dimensione della forma, è una questione decisiva all'interno della riflessione di un pensatore caro e determinante per Adorno, il giovane Lukács. Infatti, una delle questioni determinanti l'opera del giovane Lukács è proprio quella relativa al rapporto tra le forme e la vita (arte e vita), nel modo in cui questa opposizione si è costituita all'interno della cultura borghese, identificata da Lukács con la crisi della cultura in generale. Se la cultura autentica era caratterizzata dall'immanenza del senso nella vita, la cultura borghese è, invece, caratterizzata dalla loro scissione, dalla separazione fra il «senso e la vita»²⁹⁷. Da questo punto di vista, se la vita deve essere intesa come “semplice esistenza” inautentica, come «mondo delle formazioni estranee all'uomo»²⁹⁸, l'anima, invece, incarna l'individualità autentica che vuole realizzare e possedere se stessa in opposizione all'inessenzialità della vita quotidiana, ormai sentita e avvertita come estranea. Lo scontro tra singolarità autentica e inautenticità della vita è qualcosa che trova la propria figura e incarnazione in un terzo elemento, l'opera d'arte, vale a dire la dimensione della forma: «Nel mondo della compiuta peccaminosità

²⁹⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 97.

²⁹⁶ Ivi, p. 101.

²⁹⁷ Cfr. su questo G. Di Giacomo, *Arte e vita nel giovane Lukács*, in Id., *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 5-23.

²⁹⁸ *Ibidem*.

questa lotta dell'anima con la vita può realizzarsi soltanto nell'*opera d'arte* che mostra, nella sua individualità temporale legata alla vita, l'essenza atemporale»²⁹⁹. In questo modo, però, proprio la ricerca dell'immanenza del senso nella vita attraverso la forma e l'opera rimanda alla *separazione* tra senso e vita, alla loro reciproca trascendenza e non-coincidenza. Proprio in quanto forma, l'opera è qualcosa che si *separa* dalla vita, che la trascende nel senso che rimane distante e separata rispetto ad essa. Se, infatti, da una parte, “dare forma”, “porre in forma la vita” significa articolarla e comporla, configurarne gli elementi in strutture dotate di senso, in singolarità che rivelano una pienezza essenziale, dall'altra, nello stesso tempo, l'opera e la forma non eliminano all'interno delle proprie strutture il non senso dell'esistente, al contrario, la loro necessità indica la non redimibilità della loro relazione. Per questo, scrive Lukács, «È [...] assolutamente impossibile realizzare la grande aspirazione etica del 'vivere', interpretare come un destino i fatti gravi della vita [...] è impossibile sostenere la stilizzazione etica della vita»³⁰⁰. L'opera, la forma, dunque, articola il senso nella vita solo a patto di rimanere definitivamente distante da essa.

Allo stesso modo, nella *Teoria del romanzo*, domina la separazione ineliminabile – “l'incolmabile abisso” – tra il soggetto e il mondo, il soggetto e l'oggetto, differentemente da quanto, invece, testimoniava, per Lukács, l'epica greca, la quale rendeva conto della circolare omogeneità del mondo ellenico, caratterizzata dalla «identità di essenza ed esistenza, universale e particolare»³⁰¹. Se, infatti, qualcosa come la totalità dell'essere «è possibile solo laddove tutto sia già omogeneo, prima di essere avvolto dalle forme»³⁰², allora la dimensione della forma diviene la testimonianza del venir meno della totalità di senso nel mondo della vita – della sua immanenza in esso –, e, insieme, l'indice di una radicale non-conciliabilità. Per questo Lukács parla di “opera *creata*”, di forma creata, in quanto essa non è altro che l'esibizione dello sforzo di rendere ancora conto della possibilità di una totalità di senso, la quale, però, proprio in quanto strettamente connessa alla forma e solo in essa possibile, non potrà più essere qualcosa di “organico”, cioè di dato nel mondo della vita, ma solo qualcosa di *creato*, dunque di dichiaratamente distante e non-identico rispetto a esso; secondo il dettato della *Teoria del romanzo* «La realtà visionaria del mondo a noi congruente, l'arte, è perciò divenuta autonoma: essa ha cessato di essere copia, dal momento

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ G. Lukács, *Frühe Schriften zur Aesthetik [1912-1918]. I Band: Philosophie der Kunst [1912-1914]*, trad. it., *Filosofia dell'arte*, Sugarco, Milano, 1973, p. 104.

³⁰¹ Cfr. G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 2 [1916], trad. it., *Teoria del romanzo*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994, pp. 60-61. Cfr. inoltre G. Di Giacomo, *Arte e vita nel giovane Lukács* cit., p. 24.

³⁰² *Ibidem*.

che tutti i prototipi sono tramontati; ed essa è una *totalità creata*³⁰³. L'opera, la forma, sono, dunque, testimonianza prima di questa raggiunta dissonanza tra la forma e la vita, tra il *logos* e la vita.

Nella *Teoria del romanzo*, dunque, il senso e la sua possibilità possono offrirsi e comporsi solo nella *processualità* della forma, ovvero, nello specifico, nella dimensione di ricerca che caratterizza il romanzo, e non nell'identità tra segno e designato, tra la forma e l'altro da essa. L'opera, la sua esigenza, fa corpo con il bisogno di un assoluto capace di redimere la frammentarietà della vita e, nello stesso tempo, con la consapevolezza *riflessiva* della distanza che separa la vita dall'immanenza del senso. È l'opera medesima a testimoniare di questa scissione a essa interna, incarnata dalla relazione tra forma sensibile e momento riflessivo-intelligibile; esso si dà e si offre nella forma e, insieme, la "mette in questione", essendo espressione della «consapevolezza del radicale non-senso del mondo e nello stesso tempo del dover-essere del senso»³⁰⁴. Di qui, la duplicità rischiosa che dialetticamente e continuamente, per Lukács, attraversa l'opera e la forma: «da un lato, che appaia alla luce la fragilità del mondo brutalmente e che l'immanenza del senso richiesta dalla forma venga soppressa, trasformando la rassegnazione in tormentosa disperazione; dall'altro, che il desiderio troppo forte di sapere la dissonanza composta, esperita e celata nella forma, induca a una chiusa frettolosa, la quale dissolva la forma in disparata eterogeneità, e ciò perché la fragilità può essere coperta soltanto in superficie, ma non soppressa»³⁰⁵.

4.3 A partire da questa prospettiva, tornando alla *Dialettica negativa*, per Adorno, nella relazione polare tra immanenza e trascendenza, nel momento in cui il soggetto o concetto "pensa se stesso" esso si sospende e mette in questione attraverso il proprio "gesto autoriflessivo"; attraverso il movimento autoriflessivo il concetto, dice Adorno seguendo Hegel, si «percepisce come non-identico con sé [*Indem der Begriff sich als mit sich unidentisch*]³⁰⁶, si scopre, potremmo dire, "meno di se stesso", sempre separato rispetto alla propria presunta identità in quanto sempre attraversato da quanto esso non-è. Il soggetto, in questo senso, da sostanzialità già individuata (identica in-sé), diviene una singolarità potenziale ancora *individuabile*. Il movimento dialettico, in questo modo, lontano dal potersi concludere in una figura superiore e per questo conclusiva, si

³⁰³ Ivi, pp. 64-65. Più Avanti, nel sottolineare la tensione e lo sforzo radicale quanto al senso e al suo impossibile raggiungimento, Lukács dirà: «soltanto un massimo di appropriazione è raggiungibile, una profondissima e intensissima illuminazione dell'uomo prodotta dal senso della sua vita [...] e questa mera visione del senso è che la vita può dare, l'unica cosa per cui valga la pena mettere a repentaglio un'intera vita, l'unica per cui valga la pena di affrontare questa lotta». Ivi, pp. 107-108.

³⁰⁴ G. Di Giacomo, *Arte e vita nel giovane Lukács* cit., p. 28.

³⁰⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo* cit., pp. 98-99.

³⁰⁶ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 142.

rivela come propriamente circolare, in quanto progressivo e regressivo nello stesso tempo: il soggetto (o il concetto) in quanto in-sé non identico, è nello stesso tempo “meno di se stesso” perché sempre scisso rispetto alla propria identità, ma anche “più di se stesso” perché, essendo sempre attraversato e mediato dal non-identico, rimanda sempre al di là o al di qua rispetto alla propria semplice presenza, rimanda a quanto di esso e rispetto a esso è sempre «esterno»³⁰⁷ ed eterogeneo, sempre *al di fuori*, sempre anche estraneo a se stesso. Il movimento dell’ *Aufheben*, da questo punto di vista, indica qui qualcosa come un reciproco scavalco senza però alcun superamento. Ciò che si conserva *proprio* in quanto “negato” rimane effettuale e irrisolto all’interno della relazione. Il soggetto non-identico, scisso tra il proprio ora e il proprio non-ancora, il proprio passato e il proprio presente, giace su una soglia di indifferenza, uno spazio vuoto, che si schiude e separa il concetto dall’oggetto, il linguaggio dal mondo, la forma dalla vita e ne rende possibile il *rimando*, il reciproco richiamarsi. Per questo, per il suo far corpo con un *limite* che rimanda continuamente al suo *poter-essere* e *poter-non-essere* – alla propria contingenza – il momento della non-identità non è determinabile, per Adorno, secondo un concetto. Il *fuori*, l’”esterno” (hegelianamente l’Altro) di cui parla Adorno, non indicano e non possono coincidere con uno spazio esterno individuato che giace al di là di uno spazio determinato, ma si riferiscono e sempre rinviano a quell’eterogeneo – quell’*altro* – interno al concetto che costituisce la figura e il momento sensibile e non predicabile a cui esso rimanda. L’esperienza stessa di questa imprevedibilità è, credo, l’esito e l’intento più profondo sotteso alla “dialettica negativa”; essa segna per un soggetto l’esperienza di un limite e *del limite in quanto tale*, in quanto il soggetto che mette in questione se stesso fa esperienza del limite del linguaggio e del concetto e, di qui, si espone al di là di essi e della propria semplice presenza verso un *possibile* ancora indeterminato, un *indeterminato fuori*. Esso, in questo modo, *esperisce sé*, *si vede* e *pensa* in quanto solamente possibile. In altri termini, il concetto rimanda all’altro da sé nel momento in cui viene meno la stabilità del proprio essere concetto, nel momento in cui si mostra la precarietà e la difettività della sua forza sussuntiva, appropriativa:

Mentre il concetto si percepisce come non identico con sé e mosso internamente [*Indem der Begriff sich als mit sich unidentisch und in sich bewegt erfährt*], esso, *non più soltanto se stesso* [*nicht länger bloß er selber*], porta, nella terminologia hegeliana, al suo Altro, senza fagocitarlo. Esso si determina *per mezzo*

³⁰⁷ *Ibidem*. «Effettivamente l’anziano, guardando all’indietro, qualora precedentemente abbia vissuto già con una certa consapevolezza, si ricorderà distintamente del suo passato lontano. Esso istituisce l’unità, per quanto l’infanzia gli possa sfuggire come irreali. Ma in quell’irrealtà l’io, di cui ci si ricorda, che una volta si è stati e che potenzialmente diventa unico, *allo stesso tempo diventa un altro, un estraneo*, da contemplare con distacco». Ivi, p. 139, corsivi miei.

dell'esterno, perché propriamente non si esaurisce in se stesso. Come se stesso non è affatto solo se stesso [Als er selbst ist er gar nicht nur er selbst]³⁰⁸.

Tutto ciò, secondo Adorno, è quanto testimoniato, in negativo ma nelle sue più profonde intenzioni, dall'andamento speculativo del pensiero di Hegel. In questo senso, «Sarebbe una buona formulazione hegeliana [...] dire che in lui *proprio* la costruzione del soggetto assoluto rende giustizia ad una oggettività che *non si risolve* nella soggettività. Hegel è capace di pensare muovendo dalla cosa, di rimettersi quasi passivamente al suo contenuto, solo perché essa viene riferita, in forza del sistema, alla sua identità con il soggetto assoluto. Le cose parlano da sé in una filosofia che lotta per dimostrare di essere identica alle cose»³⁰⁹. È proprio la costruzione del soggetto assoluto, vale a dire del soggetto che *ritorna a sé* nel compimento di sé, nella coincidenza di sé con il sapere di sé, che, secondo Adorno, rende conto, negativamente, di quanto esso non è e di quanto resta non-identico, della sua dedizione nei confronti della cosa; è proprio l'espansione illimitata della coscienza a soggetto assoluto, a soggetto che si possiede nella fine e nel compimento di ogni sua figura, ad avere come conseguenza interna e immanente l'emersione «dell'oggetto in modo sostanziale e nella piena rivendicazione del proprio essere»³¹⁰. Secondo Adorno la dinamica speculativa propria della filosofia hegeliana, la sua vera forza *riflessiva* presente al di là dei suoi esiti sistemici e totalizzanti, si mostra nel fatto che ovunque la dialettica «si piega all'essenza propria dell'oggetto, dappertutto l'oggetto gli ridiventa immediato»³¹¹, vale a dire sfugge alla presa di possesso, all'appropriazione conoscitiva da parte del concetto. La negatività della dialettica mostra, nella sua *processualità*, il non-poter essere della conoscenza immediata; l'esperienza – il “contenuto d'esperienza della dialettica” – sembra voler dire Adorno, si colloca e si scopre precisamente in questa “impossibilità di essere” identica al concetto, in questa impossibilità per il concetto di possedere l'oggetto nell'identità delle proprie sussunzioni predicative: «Dappertutto Hegel si piega all'essenza propria dell'oggetto, dappertutto l'oggetto gli ridiventa immediato; ma proprio tale sottomissione alla disciplina della cosa richiede il più estremo sforzo del concetto. Esso trionfa nell'attimo in cui le intenzioni del soggetto si spengono nell'oggetto»³¹². Soggetto e oggetto, ancora una volta, rimangono distinti, elusivi l'uno all'altro, e nello stesso tempo reciprocamente

³⁰⁸ Ivi, p. 142, corsivi miei.

³⁰⁹ Th.W. Adorno, *Aspekte der Hegelschen Philosophie*, trad. it., *Aspetti*, in Id., *Tre studi su Hegel* cit, p. 38.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Ivi, p. 39.

³¹² «La scomposizione statica della conoscenza in soggetto e oggetto, che pare ovvia alla logica scientifica oggi accettata; quella teoria della verità come residuo, per la quale oggettivo è ciò che resta dopo la cancellazione dei cosiddetti fattori soggettivi: tutto ciò viene centrato nella sua vacuità dalla critica hegeliana; un colpo tanto più mortale, in quanto egli non vi contrappone una unità irrazionale di soggetto e oggetto, ma tiene fermi i momenti soggettivo e oggettivo nella loro continua distinzione reciproca, e tuttavia li concepisce al tempo stesso come reciprocamente mediati». *Ibidem*.

mediati, sono sempre l'uno all'interno dell'altro³¹³; parafrasando una nota formulazione adorniana, qui il concetto e il soggetto, come la metafisica, trionfano proprio nell'attimo della loro caduta.

4.4 La filosofia hegeliana, però, non solo pensa “muovendo dalla cosa stessa” seguendone le modificazione da essa di volta in volta impresse al soggetto ma, nel pensarla, la *include* al proprio interno, e proprio in questo movimento *inclusivo*³¹⁴ che incorpora e assimila l'eterogeneo a sé risiede il nucleo aporetico della sua filosofia. Se la relazione fra il pensiero e il pensato, il soggetto e l'oggetto, passa attraverso un movimento di appropriazione e assimilazione di quanto *non-è* pensiero, ciò significa che esso può divenire qualcosa di concreto e sensato solo in quanto situato all'interno del pensiero stesso, vale a dire solo nel suo essere *incluso* all'interno di esso. Ma, in questo modo, quanto cade fuori la dimensione del concetto è qualcosa che assume il proprio valore e il proprio statuto di esistenza solo ai fini del movimento totalizzante e conoscitivamente normativo di *inclusione* e *interiorizzazione*. In questo senso, la relazione con l'eterogeneo, con quanto Adorno ha chiamato il *fuori* rispetto al concetto, si presenta come una relazione che trova il proprio valore solo nell'inclusione dell'eterogeneo all'interno del concetto che se ne appropria: la relazione con quanto non-è concetto, punto d'onore della filosofia hegeliana, coincide però, nello stesso tempo e paradossalmente, con la sua *eliminazione*, dal momento che la sussunzione del non-identico nell'identità chiusa del concetto coincide con l'eliminazione del non-identico stesso, con la sua adesione senza residui al principio d'identità. La dialettica che conclude, la speculazione che si compie riconoscendosi nel dominio dell'identico, «include quanto esclude» e, con lo stesso movimento, «esclude quanto include»³¹⁵, dal momento che non mantiene l'eteronomia nella non-identità ma la risolve all'interno della propria esigenza normativa.

Questo movimento, che esclude proprio e nel momento stesso in cui massimamente include, rende conto anche del rapporto ambivalente che Adorno instaura con il pensiero hegeliano, in quanto radicalmente assunto e rifiutato nello stesso tempo; la dialettica hegeliana, infatti, da una parte pone il non identico come il nucleo interno a cui gira il movimento del pensiero, dall'altra, però, assimila senza scarto alcuno l'eterogeneo nell'omogeneità del pensiero che lo pensa o del

³¹³ «Mediazione non significa mai, in Hegel [...] una via di mezzo tra gli estremi: la mediazione avviene invece *attraverso gli estremi e in essi stessi*. Questo è l'aspetto radicale di Hegel incompatibile con ogni moderatismo». Ivi, p. 40, corsivi miei.

³¹⁴ Una rilettura della dialettica hegeliana a partire dal dispositivo dell'*inclusione escludente* è stata recentemente data da R. Esposito: cfr. Id., *Da fuori. Una filosofia per l'Europa* cit., pp. 86-98. Per una lettura preziosa e differente della dialettica hegeliana e, come vedremo, della sua singolare assunzione e interpretazione da parte di Adorno, si veda quanto detto da A. Bellan, *Essenza della logica e logica dell'essenza. Adorno e Heidegger "interpreti" di Hegel*, in Id., *Trasformazioni della dialettica* cit., pp. 163-186.

³¹⁵ Cfr. R. Esposito, p. 89.

discorso che lo dice. La coincidenza avvenuta tra identico e non-identico, tra linguaggio e mondo e, in questo modo, l'eliminazione della loro adiacenza (del loro essere sempre l'uno accanto all'altro senza per questo poter mai coincidere), si trasforma nella figura teoretica della stessa logica dell'identità, inclusiva e normativa, che domina e delibera nel mondo amministrato, nella società del dominio. Proprio per questo, per Adorno, la filosofia di Hegel si presenta nello stesso tempo come il punto massimo della riflessione moderna – in quanto tematizza la relazione interna con il non-identico – e come il luogo speculativo in cui la filosofia tradisce la propria istanza critica. Il pensiero di Hegel si presenta ad Adorno come tutto vero e, insieme, tutto falso, o meglio, come interamente vero proprio nella misura in cui è falso, in cui si compie nel sistema, in quanto in questo modo riproduce nella dimensione teoretico-speculativa la falsità della società che analizza. Se la filosofia hegeliana si presenta come vera e falsa nello stesso tempo è perché essa è «la rappresentazione vera di una società falsa»³¹⁶. Lo spirito, da questo punto di vista critico, «nomina come libertà e conciliazione ciò che è, invece, necessità e dominio: attraverso Hegel si mostra il carattere oppressivo della società, nella sua forma pensiero si ripropone la violenza del collettivo sul singolo»³¹⁷. L'operazione di costrizione logica che il principio di identità opera sui singoli momenti che in esso si universalizzano rende conto di quanto «la società come totalità agisce brutalmente sugli individui. Ciò che nella sua falsità Hegel illumina è il farsi sistema del mondo. La modernità è una totalizzazione, una “universalità conclusa”, una “mediazione radicale” che non tollera nulla fuori di sé»³¹⁸.

Il pensiero e lo spirito, come è stato detto, «si sviluppano dentro il concreto, utilizzandolo strumentalmente per sublimarsi, e ciò ne spiega l'arcano e la dignità. L'universalità e la cogenza del pensiero sono l'omologo della totalità della coazione sociale nell'assorbimento del singolo e nella sua trasformazione in *quantité négligeable*»³¹⁹. In questo senso, la preminenza del pensiero logico «sanziona la subordinazione dell'individuo a una totalità gerarchicamente strutturata»³²⁰. Paradossalmente, dunque, la verità della filosofia hegeliana coincide esattamente con la sua falsità, nel momento in cui riproduce nella totalità compiuta e posseduta dello spirito assoluto la verità che da esso si esprime, vale a dire la forma dell'identità, il carattere onnicomprensivo del mondo amministrato, l'ideologia della “parvenza socialmente necessaria”: il sistema hegeliano è vero e falso al tempo stesso, vero in quanto falso e falso in quanto da esso traluce la verità del dominio

³¹⁶ Ivi, p. 90: «Diversamente da altri [...] egli [Adorno] non circoscrive il proprio dissenso da Hegel a una parte del suo pensiero, come coloro che canonicamente oppongono il metodo al sistema. Per lui non c'è uno Hegel vero contrapposto a uno falso, perché è insieme tutto vero e tutto falso».

³¹⁷ P. Vinci, *Adorno critico di Hegel*, in «Cultura tedesca» cit., p. 63.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ R. Bodei, *Strappare il vero dal falso*, in Th.W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 12.

³²⁰ Ivi, p. 13.

nell'identico dell'esistente: come dice lo stesso Adorno, «Se in definitiva il sistema hegeliano, per la sua stessa coerenza, trapassa in falsità, questo non è tanto un verdetto su Hegel, come vorrebbe la presunzione delle scienze positive, quanto piuttosto sulla realtà»³²¹. Questo perché Hegel dice, nello stesso tempo, la «più seria verità» sui fatti che costituiscono la trama del reale in quanto, “producendoli” attraverso la processualità della riflessione ne mostra, di rovescio, la loro natura dialetticamente negativa, il loro essere sempre altro da “ciò che semplicemente sono o dichiarano di essere”, in quanto processuali e contingenti nella loro stessa costituzione: «la loro negatività li rende sempre altro da ciò che essi semplicemente sono e dichiarano di essere. Il principio del divenire della realtà per cui essa è più che la sua positività, ovvero il motore centrale dell'idealismo di Hegel, è insieme anti-idealistico, critica del soggetto a quella realtà che l'idealismo equipara al soggetto assoluto: è la *coscienza della contraddizione nella cosa* e quindi la forza della teoria, la *forza con cui la teoria si volge contro se stessa*»³²².

In questo senso, se è vero che la dialettica hegeliana, nella sua relazione all'altro da sé, assimila totalmente quest'ultimo al proprio interno è altrettanto vero che essa coglie integralmente la falsa totalità del principio dell'identico contro cui, di volta in volta, elabora il proprio movimento. È questa la ragione per cui l'idea di Adorno secondo la quale il pensiero hegeliano, *proprio per non tradire la propria coerenza*, trapassa in falsità, rappresenta un giudizio su quanto della realtà essa mostra, vale a dire la chiusura concentrazionaria e onnicomprensiva del mondo dell'identità: «Se la filosofia di Hegel fallisce secondo il criterio più alto, il suo, questa è al tempo stesso la prova della sua validità. La non-identità dell'antagonistico, contro la quale essa urta e che faticosamente si sforza di comporre, è la non identità di quell'intero che non è il vero ma il falso, l'opposto assoluto della giustizia»³²³. Il lavoro della negazione hegeliana, nella sua progressiva ed evolutiva traduzione in una figura o in un significato superiore e positivo finisce, così, con il coincidere con se stessa nel compimento del soggetto assoluto, della totalità realizzata, risolvendo ed eliminando il momento della contraddizione. La *conciliazione* dei termini (soggetto e oggetto, intelligibile e sensibile) che in questo modo si propone, però – e qui la critica di Adorno diviene davvero stringente – è qualcosa che non appartiene al mondo o alla realtà storica data, ma solo al pensiero che la pensa e la pone, in

³²¹ Th.W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 61.

³²² *Ibidem*, (corsivi miei). Cfr. R. Bodei, *Strappare il vero dal falso* cit., p. 19: «Dicendo il vero dell'esistente, Hegel dice pertanto il falso, perché falsa è l'esistenza violenta, la totalità parassitaria. Rovesciando il famoso detto della *Fenomenologia* “il vero è il tutto”, vale per Adorno il principio opposto: “il tutto è il falso”, proprio perché il tutto è la società borghese e non solo una categoria logica che si oppone al pensiero negativo o frammentario. Tale società è, infatti, compenetrata sia da un mercato onnipervasivo che da una politica certo unificata dall'oppressione degli individui, ma divisa, nel periodo in cui Adorno scrive, tra l'aperta violenza totalitaria del blocco sovietico e il conformismo manipolatore del cosiddetto “mondo libero”, delle democrazie occidentali».

³²³ *Ibidem*.

quanto ha già sempre presupposto quell'intero verso cui si dirige; in questo modo, essa rimane solo qualcosa di *astratto*, tradendo la negatività e la singolarità concreta cui pure tendeva. La forma dell'identico altro non è che la forma del «carattere onnicomprensivo che non ha alcun principio terzo e conciliatore al di sopra di sé. Tale abbaglio dell'identità è l'essenza dell'ideologia, della parvenza socialmente necessaria»³²⁴.

Adorno, per questo, all'assoluto come astratto possesso e compimento di sé, separato dal mondo della vita e dalle fratture in essa permanenti, oppone la necessità di insistere sull'*assoluta contraddizione*, sospendendone ogni possibilità concettualmente risolutiva: «Solo se la contraddizione diventasse assoluta, anziché attenuarsi diventando l'assoluto, essa potrebbe sciogliersi, e forse trovare finalmente la conciliazione, di cui Hegel dovette creare l'illusione poiché la sua reale possibilità gli era ancora velata»³²⁵. Nel luogo logico della contraddizione il concetto incontra l'impossibilità dell'*identificazione*, «in quanto quest'ultima risulta essere qualcosa di sempre aperto, qualcosa che è sempre ulteriormente *determinabile*»³²⁶. In questo senso, insistendo sul momento della negazione, «in tutti i suoi momenti *particolari* la filosofia di Hegel è *intenzionalmente negativa*; se però, contro la sua intenzione, diventa negativa anche come intero»³²⁷, nel senso che esibendo una totalità conciliata, creata e posseduta mostra la negatività della totalità, il suo essere separata dalla realtà e dunque risolta solo in quanto astratta, essa «riconosce in questo la negatività del suo oggetto»³²⁸, nel duplice senso di una dimensione sociale dominata dall'identico ma fratta al proprio interno e nel senso dell'inassimilabilità dell'elemento eteronomo e non-identico alla logica dell'assoluto. Risolvendo e dissolvendo il momento della contraddizione *in quello della conciliazione* l'eterogeneo risulta totalmente assimilato al pensiero inclusivo, testimoniando in questo modo quanto l'iniziale adesione del pensiero e del linguaggio alla cosa e all'oggetto non fosse altro che un movimento intenzionale funzionale allo sviluppo del soggetto assoluto; con la formula «dell'uguaglianza con sé, della pura identità, il sapere dell'oggetto si svela come imbroglio, perché questo sapere non è più affatto quello dell'oggetto, ma la tautologia di un *noesis noesos* posta assolutamente. L'idea di conciliazione vieta inconciliabilmente la sua affermazione nel concetto»³²⁹. Ma, al di là delle proprie intenzioni, proprio nell'emersione della non-identità fra soggetto e oggetto come esposizione della negatività di cui lo spirito assoluto esige la conciliazione, si mostra, secondo Adorno, il «contenuto di verità» della filosofia hegeliana: «Se

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ F. Costantini, *Cosa mostra la dialettica? Contraddizione, negazione e non-identità in Hegel e Adorno*, in G. Matteucci e S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica* cit., p. 178 (corsivo mio).

³²⁷ Th.W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 61.

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ Th.W., Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 145.

alla fine la non identità di soggetto e oggetto, di concetto e cosa, di idea e società emerge inestinguibile, se la filosofia si scioglie nella negatività assoluta»³³⁰, nell'impossibilità di assolvere la negatività della relazione, «ecco che ottiene al tempo stesso ciò che prometteva, e diventa veramente identica a quel groviglio che è il suo oggetto»³³¹. La quiete dell'assoluto in Hegel non intende altro che «la vita conciliata, la vita dell'impulso placato che non conosce più mancanza e non conosce lavoro, al quale soltanto però essa deve la conciliazione. Perciò la verità di Hegel non si trova fuori dal sistema, ma gli aderisce, così come la falsità. Poiché questa falsità non è altro che la falsità del sistema della società, la quale è il substrato della sua filosofia»³³². La verità della filosofia di Hegel, vale a dire la sua *tensione* alla conciliazione, coincide, dunque, con la sua falsità, vale a dire con quella conquista della totalità nello spirito assoluto che, però, non fa altro che rispecchiare la falsa totalità dominante nel mondo amministrato dal principio di identità. In questo modo, pur sembrando coincidenti, soggetto e oggetto, concetto e cosa, intelligibile e sensibile, rimangono criticamente distanti³³³. Contrariamente a ciò, allora, la filosofia di Adorno vuole rendere conto di come e di quanto la vita, per il vivente umano, non sia altro che l'articolazione mai conciliata di ogni mancanza e di ogni frattura, della non coincidenza e non-identità fra soggetto e oggetto, intelligibile e sensibile, un uso di sé in cui qualcosa come un soggetto si forma e si incontra processualmente come *modo di essere*. Innalzandosi al livello della totalità hegeliana, Adorno, tuttavia, non cerca il suo superamento, «con un'operazione che non farebbe che riprodurre la sua logica onnicomprensiva, ma cerca di ricordare ciò che la filosofia della conciliazione dimentica, “quel più di realtà” che resiste alla sua unità»³³⁴. Se Hegel, dunque, risolve la non-identità incarnata dalla negazione nel paradigma dell'essere e dell'identità predicativa dove soggetto e oggetto coincidono senza residui, Adorno, al contrario, sospende la coincidenza predicativa dell'identità e dell'essere nella non-identità e non-coincidenza modale di un polo rispetto all'altro, mantenendo viva l'oscillazione polare.

4.5 La complessità della posizione di Adorno consiste nella radicalizzazione della distanza, della non-identità tra il concetto e l'oggetto, il pensiero-linguaggio e la realtà. Assunta in tutta la sua radicalità, l'identità mostra qualcosa che va al di là di sé; non qualcosa di positivo e predicabile, ma

³³⁰ Th.W. Adorno, *Tre studi su Hegel* cit., p. 62.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ Cfr. P. Vinci, *Adorno critico di Hegel* cit., p. 63: «La conclusione di questo discorso è che nello spirito come conciliazione Hegel traspone un mondo che è totalità antagonistica: in questa maniera, però, la contraddizione si reduplica, assumendo i tratti della separazione tra la filosofia e la realtà e riproponendosi nella forma dell'incomunicabilità fra un pensiero unificante e ciò che sfugge alla sua presa puramente ideale».

³³⁴ *Ibidem*.

proprio lo scarto negativo tra intelligibile e sensibile che, sospendendo il movimento dell'identità, lo apre in possibilità, espone l'identico a quanto esso non-è, alla sua possibilità, alla presenza all'interno di esso di quanto *ancora-non-è*. Come apparirà chiaramente in *Teoria estetica*, anche per *Dialettica negativa*, come abbiamo visto, “ciò-che-è” è “più-di-quel-che-è”, sopravanza il proprio semplice esserci indicando verso l'esperienza e l'espressione di quanto è sempre potenziale, prima di tutto *la possibilità che qualcosa in genere sia*. Il di “più” (*mehr*) che spinge verso la *trascendenza* della semplice presenza è interno al dato stesso, gli resta immanente, dal momento che quanto è dato «Secondo il risultato più duraturo della logica hegeliana [...] non è assolutamente per sé, bensì è internamente il suo Altro e collegato ad Altro. L'ente è più dell'ente. Questo più *non gli viene imposto*, ma gli resta *immanente* in quanto il suo rimosso. Pertanto il non identico sarebbe l'identità propria della cosa contro le sue identificazioni [*Was ist, ist mehr, als es ist. Dies Mehr wird ihm nicht oktroyiert, sondern bleibt, als das aus ihm Verdrängte, ihm immanent. Insofern wäre das Nichtidentische die eigene Identität der Sache gegen ihre Identifikationen*]»³³⁵. Il non-identico può essere colto solo all'interno del concetto e del linguaggio stessi, radicalizzandone e indagandone in tutti gli aspetti la relazione, a sua volta non dicibile, con il mondo. Dimensione intelligibile e dimensione sensibile, logica ed estetica, non sono cognitivamente posti l'uno di fronte all'altra, ma vivono nell'oscillazione e nella compresenza non redimibile della loro relazione antinomica, nel mezzo della quale l'uno si presenta sempre come *l'esprimibile negatività*, *l'apparenza* dell'altro. Quanto vi è di non riducibile alla formalizzazione logica è interno ad essa stessa; in questo senso, il “materiale”³³⁶, il “sensibile”, l' “oggetto”, l' “altro” sono tutti termini tecnici che indicano la non-identità interna all'identità del concetto, una *estraneità immanente* non confinabile nella normatività del concetto-linguaggio che, però, può mostrarsi solo attraverso di esso, nella *processualità* della *riflessione*.

In questo dinamismo dialettico, ogni concetto o significato determinato si sfrangia proprio nel momento della sua massima determinazione; solo la *catastrofe* del concetto, di questa ostinazione e di questa insistenza fonda il movimento che fa di esso stesso *un altro*, schiude nella propria attualità la potenzialità di una nominazione altra, di un suo continuo venir-meno. Per questo, la negazione determinata è il momento che raccoglie in sé lo stato di sospensione e il momento *infigurabile* della dialettica adorniana, il momento in cui ogni identità si scopre non-identica, *mancante* rispetto alla propria stessa presenza. Ogni polo, implicato nell'altro da sé e pervaso di

³³⁵ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 146.

³³⁶ Il “filosofare materiale” hegeliano, il filosofare “a partire dal concreto”, è l'argomento critico che Adorno assume contro la determinatezza formale della conoscenza soggettiva. Cfr. su questo A. Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989, pp. 162 ssg.

non-essere, rimanda a ciò che esso non-è, all'evenienza di quanto sembra escludere, mostrandosi proprio *meno di se stesso*. Il *continuum* del processo incontra il *discontinuo* della singolarità che resiste, la sconnessione dei momenti che rimanda alla processualità e alla messa in questione della relazione fra ragione e mondo, parola e cosa, intelligibile e sensibile. Contro il paradigma gnoseologico-rappresentativo della metafisica, il negativo coincide con ciò che, dall'interno della rappresentazione e del detto, gli *resiste*: «la dialettica ha il suo contenuto di esperienza [...] nella resistenza dell'altro contro l'identità; da qui la sua forza»³³⁷. La negatività della dialettica, il suo rimanere in costante stato di arresto, si sofferma e insiste su quanto ogni volta *viene meno*³³⁸, si sottrae alla presa dell'identità, come esibizione di quella *disposizione potenziale e negativa* che struttura la relazione stessa tra linguaggio e mondo; in questo luogo obliquo e non determinabile, in questo momento *lacunoso* tra il soggetto e l'oggetto, indugia l'immagine indefinita dell'utopia adorniana, del suo non-poter-aver-luogo, dove «il disfarsi preme e il nuovo è ancora lontano»³³⁹.

4.6 Per tutto questo, come si è visto, Adorno si muove verso una *logica della disgregazione* contraria a quella della conciliazione, per *rimandare* ogni volta la significazione alla dimensione del non-identico. Se, infatti, una *logica della conciliazione* aggrega la vita e il non-identico all'interno di un ordine che supera e risolve la contraddizione nell'avvenuta coincidenza fra significante e significato, fra intelligibile e sensibile, una *logica della disgregazione*, al contrario, ne amplifica la distanza, la non-conciliabilità. Il concetto stesso di *costellazione*, e di un *pensare in costellazioni*, rappresenta in modo esplicito ed esemplificativo questa operazione adorniana di disgregazione e composizione, smontaggio e montaggio, attraverso la quale il concetto tenta di essere attraversato dall'interno al fine di esporsi nella relazione tensiva e non risolutiva con altri concetti che lo circondano come «una sorta di cornice irregolare»³⁴⁰, al fine di schiudere una via d'uscita, una linea di fuga e un frattura negativa rispetto all'identificazione coincidente di parola e cosa. Nel concetto di costellazione, ogni momento trova il proprio luogo e la propria possibile *espressione*³⁴¹ solo in ciò che esso non è, in *un altro da sé*, attraverso un movimento continuo di distanziamento e

³³⁷ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 145.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ P. Vinci, *Adorno critico di Hegel* cit., p. 69.

³⁴⁰ R. Esposito, *Da fuori* cit., p. 93.

³⁴¹ Ancora una volta, per Adorno, questo movimento di pensiero ha il suo "archetipo" nella lingua, precisamente nel *nome* che non riveste categorialmente la cosa ma, appunto, la *nomina*: «Come si dovrebbe invece pensare ha nelle lingua il suo lontano e indistinto archetipo in quei nomi che non rivestono categorialmente la cosa, ma a prezzo della loro funzione conoscitiva. Una conoscenza integra vuole ciò a cui le è stato insegnato di rinunciare, e che i nomi oscurano per troppa vicinanza; rassegnazione e abbaglio si completano ideologicamente. L'esattezza idiosincratca nella scelta delle parole, come se dovessero nominare la cosa, non è uno degli ultimi motivi del fatto che alla filosofia l'esposizione è essenziale». Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 49.

alienazione: «Quel che la filosofia critica nelle parole, la loro pretesa di verità immediata, è quasi sempre l'ideologia dell'identità data, positiva di parola e cosa. Anche l'insistenza sulla singola parola e sul concetto, il portale ferreo che deve aprirsi, è solo un momento, sia pur inalienabile. *Per essere conosciuto, l'interno, con il quale la conoscenza si amalgama all'espressione, ha sempre bisogno anche di un esterno [Um erkannt zu werden, bedarf das Inwendige, dem Erkenntnis im Ausdruck sich anschmiegt, stets auch eines ihm Äußeren]*»³⁴². La costellazione, che frammenta e sospende il modello denotativo del concetto e del principio di identità, schiude quanto quest'ultimo occulta, insistendo sull'eccedenza della potenza non determinata e attuata che si annida, e persiste, nello scarto logico sussistente tra parola e cosa, concetto e mondo:

Solo le costellazioni rappresentano da fuori quel che il concetto ha reciso all'interno, quel più che esso tanto vuole, quanto non può essere. *Raccogliendosi intorno alla cosa da conoscere, i concetti determinano potenzialmente il suo interno, raggiungono pensando ciò che il pensiero ha espulso necessariamente da sé [Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann. Indem die Begriffe um die zu erkennende Sache sich versammeln, bestimmen sie potentiell deren Inneres, erreichen denkend, was Denken notwendig aus sich ausmerzte]*³⁴³.

Un'ultima specificazione, che coincide con una ripetizione. Per Adorno, tra il soggetto e l'oggetto, come si è già avuto modo di vedere, vige la stessa relazione che sussiste tra identico e non-identico, relazione di ambivalente coappartenenza (ineliminabile reciprocità di una dimensione rispetto all'altra) e, insieme, di impossibile appropriazione. Nell'analisi della loro relazione, Adorno non punta affatto ad un semplice rovesciamento dei termini in questione (come se a un soggetto dominante si opponesse, adesso, una semplice priorità dell'oggetto), quanto piuttosto a rilevarne la natura ambivalente – dialettica – interna a ciascun momento e, insieme e proprio per questo, la continua sproporzione e inafferrabilità: l'intenzione adorniana coincide con la necessità di decostruire la tradizione e metafisica dicotomia conoscitiva tra i due elementi. In questo senso, soggetto e oggetto non si eludono reciprocamente né si subordinano vicendevolmente, non si includono l'un altro né semplicemente si escludono, ma si relazionano e affezionano nella forma di una relazione ambivalente. Lo abbiamo visto:

Grazie alla disuguaglianza nel concetto di mediazione il soggetto non ricade nell'oggetto come questo in quello. L'oggetto può essere pensato solo dal soggetto, ma rimane sempre, nei suoi confronti, un altro [*Objekt kann nur durch Subjekt gedacht werden, erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes*]; il soggetto è invece sin dall'inizio anche oggetto in base alla sua costituzione [*Subjekt jedoch ist der eigenen*

³⁴² Ivi, p. 50, (corsivi miei).

³⁴³ Ivi, p. 146.

Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt]. Il soggetto non è pensabile senza l'oggetto nemmeno idealmente; l'oggetto senza il soggetto invece sì. Fa parte del senso della soggettività essere anche oggetto; non nel senso dell'oggettività essere soggetto [*Zum Sinn von Subjektivität rechnet es, auch Objekt zu sein; nicht ebenso zum Sinn von Objektivität, Subjekt zu sein*]³⁴⁴.

Tutto questo in un duplice senso: da una parte l' "oggettualità" è tutto ciò che di *pre-individuale* precede il costituirsi della soggettività, la quale, però, è anche sempre "retroattiva" rispetto a quanto la condiziona, alle condizioni che la precedono; essa, in questo modo, non è solo un che di condizionato, ma una *processualità* costante che, ogni volta, rinnova e ripete il proprio inizio e il proprio divenire, retroagisce e modifica le proprie condizioni; il soggetto e il vivente sono un continuo e obliquo movimento di ritorno in quanto *possibili*, sono tali senza poter totalmente appropriarsi di sé, senza poter essere, diciamo, assolutamente propri a se stessi e proprietà di se stessi. Dall'altra, il soggetto, ci dice Adorno è pervaso di oggettualità - *Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt* -, è costitutivamente oggettuale, in quanto vivente capace di *distanza* e non-identità, luogo *autoriflessivo*. La natura potenziale della soggettività fa tutt'uno con la propria autoriflessività, che fanno del soggetto un animale che può pensare se stesso e, quindi, essere distante da se stesso, essere anche *oggetto a se stesso*. Ma il primato dell'oggetto, dunque, è qualcosa di pensabile e riconoscibile *solo* attraverso e nel mentre della riflessione soggettiva (*Objekt kann nur durch Subjekt gedacht werden, erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes*) la quale, ormai lontana dal poter riproporre un primato idealistico della coscienza, testimonia del fatto che, paradossalmente, solo in quanto mediato e attraversato dall'oggetto il soggetto può comporlo e tematizzarlo, ovvero, secondo quanto s'è detto, renderlo un che di *pensabile* e, proprio per questo, non-appropriabile: proprio e, insieme, *altro*.

4.7 Nel pensiero, infine, è presente un momento di negatività che lo fa essere tale, che lo mette in questione rimandando alla natura *processuale*, e non sistemica, della sua composizione. Eterogeneità e non-identità esistono solo all'interno del linguaggio come *impossibilità* predicativa che essi stessi mostrano, come *limite* del linguaggio e del giudizio, allo stesso modo di come senza pensiero e senza giudizio, quali momenti di ogni vero atto conoscitivo, non vi può essere esibizione di nessuna forma di *inattualità* e non aderenza tra il pensare e lo stato di cose, potremmo dire, tra il *dire* e l'*essere* o, nelle parole di un celebre aforisma dei *Minima Moralia*, non vi può essere alcun ricordo di quanto è andato perduto³⁴⁵. Esso è il luogo d'emergenza della *teoria critica*, della teoria

³⁴⁴ Ivi, p. 146.

³⁴⁵ L'aforisma in questione recita: «Il pensiero attende che un giorno il ricordo di ciò che è stato perduto lo ridesti, e lo trasformi in teoria [*Der Gedanke wartet drauf, daß eines Tage die Erinnerung ans Versäumte ihn aufweckt und ihn in die Lehre verwandelt*]». Th.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem*

*in quanto critica*³⁴⁶. Il limite del linguaggio, in questo senso, non è né innocuo silenzio né tautologico autoriferimento, ma ciò che rende conto di e segna la soglia tra quanto *ancora non-è* e quanto *più-non-è*, tra quanto è accaduto e quanto, nell'effettivo darsi e accadere, è *andato perduto*. Il limite del concetto, allora, schiude il campo della contingenza, del simultaneo *poter-essere* e *poter-non-essere* del senso medesimo; così, il limite segna il momento continuo di passaggio fra gli stati di cose, i dati e i fatti, e ciò che in essi vive come continuamente dimenticato, e, come è stato detto, «suscita il senso di ciò che non è come dovrebbe essere, di un *ordo rerum* che evoca, nella sua fissità, una dimensione di eccedenza»³⁴⁷, che mostra l'inadempito e l'inadeguato in tutto “ciò che-è. La struttura della negatività, dunque, mostra lo stesso piano modale della contingenza; esso, però, non parla tanto o solo di come le cose “dovrebbero essere”, ma fa qualcosa, forse, di più importante: mostra il luogo della *negatività* e della *non-identità* come luogo e momento intermedio - tra soggetto e oggetto, pensiero e realtà – in cui tanto l'essere quanto il non essere e il poter-essere (l'essere altrimenti), piano immanente e tensione trascendente, non solo sono coappartenenti, inseparabili e tuttavia non-coincidenti, ma anche sempre *simultanei*. Ecco perché, in questa prassi e analisi dell'eterogeneo, sono *proprio* l'attualità pienamente realizzata e il pensiero in atto a schiudere il possibile non-identico, il non-ricordato, allo stesso modo di come proprio il «qui e ora tradisce il non ancora»³⁴⁸:

Ma il pensiero, anch'esso un comportamento, contiene al suo interno il bisogno, in primo luogo la necessità di sostentamento. [...] Il motore del bisogno è quello della fatica che il pensiero in quanto attività implica [*Der Motor des Bedürfnisses ist der der Anstrengung, die Denken als Tun involviert*]. [...] Tuttavia il bisogno nel pensiero vuole che si pensi. Esso esige di essere negato dal pensiero, di svanire nel pensiero, se deve soddisfarsi realmente, e in questa negazione esso sopravvive, rappresenta nella cellula più interna del pensiero ciò che gli è eterogeneo [*Es verlangt seine Negation durchs Denken, muß im Denken verschwinden, wenn es real sich befriedigen soll, und in dieser Negation überdauert es, vertritt in der innersten Zelle des*

beschädigten Leben (1951), trad. it., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1979, p. 87.

³⁴⁶ Secondo A. Bellan, questa disaderenza fra il pensiero e lo stato di cose, fra il pensare e l'essere costituisce il luogo stesso d'emergenza della *teoria critica*, della teoria *in quanto critica*. Cfr. A. Bellan, *Essenza della logica e logica dell'essenza* cit., p. 180: «A mio avviso è proprio qui che bisogna cercare il significato della criticità della teoria critica. L'enunciato contiene infatti un riferimento esplicito alla *teoria*, nella quale il pensiero si trasformerebbe allorché un qualcosa [...] riuscisse a risvegliarlo. Ma ce n'è anche uno, implicito, alla *criticità*. Adorno qui non spiega chiaramente che cosa potrebbe risvegliare il pensiero, sottrarlo al suo essere *limitato* al presente, all'essere qui e ora, all'immediato e al dato. Il pensiero sembra essere – densamente, icasticamente, drammaticamente, nel più tipico stile adorniano – al centro di un coagulo di impegno, attesa quasi utopica, realtà avvertita come manchevole e necessità di una sua trasformazione. Nel pensiero si condensano stasi e movimento, forma e trasformazione, essere e dover essere, verità e desiderio, prossimità e distanza, ma resta non detto quale sia il punto di vista *fondativo* a partire dal quale si ragiona su tutto ciò[...]».

³⁴⁷ Ivi, p. 181.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Gedankens, was nicht seinesgleichen ist]. I Più piccoli tratti mondani sarebbero rilevanti per l'assoluto, infatti lo sguardo micrologico spezza la scorza di ciò che è irrimediabilmente individuato in base al concetto superiore sussumente e fa saltare la sua identità, l'inganno che esso sia soltanto un esemplare. Questo pensiero è solidale con la metafisica nell'attimo della sua caduta [*Die kleinsten innerweltlichen Züge hätten Relevanz fürs Absolute, denn der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes*]³⁴⁹.

In Adorno, l'insostanzialità ontologica e predicativa del non-identico, l'individuazione dello spazio della sua evenienza e manifestazione nelle costellazioni che compongono la leggibilità dell'esperienza, resta il nucleo sostanziale della sua critica. In questo senso, il non-identico è un *Nichtseinsollendes*, qualcosa che non può ipostatizzarsi nell'identità conoscitiva e predicativa dell'"esser-così" (in ciò che egli appella anche come il "concetto superiore sussumente", *subsumierenden Oberbegriffs*), ma che, proprio a partire dalla consistenza oggettiva e attuale di ogni fenomeno, fa trasparire un suo continuo e possibile *altrimenti*. L'essere-nel-mondo adorniano, il suo coinvolgimento nell'immanenza della prassi, nell'effettualità dell'esperienza, marca la prossimità non cognitiva con il mondo – il suo essere "in" esso, già sempre all'interno di esso – che però segna altrettanto una *strutturale distanza*, il non poterne mai fare l'oggetto di una appropriazione sostanziale. Per questo, ripetiamo ancora una volta, il non-identico è *Nichtseinsollendes*, un "non-dover-essere-così" e quindi, insieme, un *poter essere altrimenti*, un «continuo altrimenti del pensiero che tocca la sua stessa impossibilità per amore del condizionato e del possibile»³⁵⁰. Ecco perché, come è stato fatto notare, all'interno di questa logica c'è in nuce qualcosa come un'eterologia³⁵¹: un discorso, cioè, rivolto all'individuazione del non-identico senza poter fare di esso un substrato o una sostanza, vale a dire un pensarlo criticamente senza farne né un presupposto immediato e dato né un che di assolutamente indeterminato e ineffabilmente irraggiungibile. Nelle sue varie declinazioni possibili e tracciabili, forse è, a nostro avviso, anche come *modo di essere* che il non-identico potrebbe essere pensato, al di là dei limiti della riflessione adorniana stessa. Infatti, nel soggetto inteso non come sostanza ma come *modo di essere*, come *forma d'essere*, ne va sempre di una non-coincidenza e di una distanza con il proprio sé; non essendo e non potendosi identificare con alcuna essenza stabile, con alcuna sostanza permanente, esso è sempre preso e coinvolto in una continua *processualità e ripetitività*. In quanto processo e ripetizione, ricorsività e decisione, in quanto sempre un che di sorgivo, il tempo della soggettività e della sua *individuazione* è quello di una stretta e paradossale circolarità in cui, come per il bambino,

³⁴⁹ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* cit., p. 365.

³⁵⁰ A Bellan, *Essenza della logica e logica dell'essenza* cit., p. 185.

³⁵¹ Ivi, p. 186.

la “prima volta” si dà solo nell’ “ancora una volta”, dove la configurazione del soggetto si dà sempre, potremmo dire, nel dover continuamente decidersi per un sé, per rendere ogni volta possibile qualcosa come un sé. Questo essere che non presuppone mai se stesso, che non è né qualcosa di casuale né qualcosa di necessariamente imposto, coincide con la propria *processualità*, qualcosa di continuamente generato dal proprio modo di essere e solo all’interno di esso, dalla propria forma e *nella propria forma* (qui la vicinanza di Adorno ad Hegel è massima, ed è quanto mostrerà apertamente la *Teoria estetica*). Esso coincide - come dirà anche Valéry, figura molto cara ad Adorno -, con quella capacità che, a mio avviso, si intravede in modo più esplicito nelle riflessioni adorniane sull’opera d’arte, vale a dire la capacità di un soggetto di essere il suo stesso *esercizio* e qui rendersi sempre *possibile* e che, per questo, non dispone della propria esistenza ed esperienza nella forma di una proprietà oggettiva, bensì sempre in quella di una costante e incessante *appropriazione*. In questo senso, una *eterologia* incarna in sé l’essenza della logica come Adorno la intende: un discorso che non costringe a rinunciare ad alcuna logica ma che, piuttosto, costringa la logica a parlare (ma già per Hegel «Idea come metodo significa infatti non già attività di produzione del soggetto assoluto, ma *esposizione della natura processuale del pensare*, una dimensione che è essa stessa un superamento della concezione armonica e conciliatoria del pensare»³⁵², dell’indugiare e del perseverare del pensiero e della riflessione nella scissione, invece che concludersi nella circolarità del proprio compimento. Un pensare che è tale *nonostante* le contraddizioni e *grazie* ad esse, allo stesso modo di come ad esempio, per il giovane Lukács, l’opera è un “nonostante” (*trotzdem*) che vive proprio in nome della “dissonanza”, vale a dire ciò che rende impossibile il congiungimento tra la vita e il senso, tra la forma e la vita: «Quest’ultima [l’opera d’arte] presuppone infatti l’esistenza della “dissonanza” – la perdita del senso, il mondo abbandonato al non-senso – che, attraverso le forme, viene affermata e negata nello stesso tempo. Per questo Lukács sostiene che «l’arte è sempre, in rapporto alla vita, un nonostante (*trotzdem*); la creazione della forma è la più profonda ratifica della presenza della dissonanza che sia dato pensare»³⁵³).

³⁵² Ivi, p. 186.

³⁵³ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 26: «La differenza essenziale tra la scrittura precedente e quella successiva al manifestarsi della dissonanza sta nel fatto che la prima è il risultato di una visione passiva di un senso dato, l’altra invece è la produzione, per mezzo delle forme, di un senso che si manifesta solo in quanto si denuncia come non dato, ma creato».

CAPITOLO III

La Teoria estetica: la dialettica dell'opera d'arte tra negazione e possibilità

La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme di ordine e di disordine; gli strati di parole che si accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma. [...] noi lo diremmo *indecidibile*, come il paradosso di un insieme infinito che contiene altri insiemi infiniti.

Italo Calvino

Premessa

1.1 In una lettera a Marcuse del 1968 Adorno dichiarava: «Mi immergo disperato nel mio libro di estetica e durante il cosiddetto mese di ricerca sono comunque andato così avanti che spero, una volta finito il semestre, non rimanga altro da fare che un lavoro di limatura e risolvere alcuni difficili problemi di organizzazione interna (eliminazione di sovrapposizioni e ripetizioni)»¹. Emerge chiaramente, da queste e altre considerazioni dell'autore, come la peculiarità dell'approccio di Adorno alla problematica estetica faccia corpo con il suo personale impegno come musicista, musicologo, studioso e critico dell'arte stessa nella varietà delle sue espressioni e nella messa in crisi del suo statuto nella modernità. Adorno, infatti, vedeva negli esempi più radicali della musica e della letteratura del Novecento – primi fra tutti Arnold Schönberg e Samuel Beckett – l'unica forma espressiva di sopravvivenza critica dell'arte, la quale vive il tempo in cui una forma d'arte «tradizionale, armonica, conciliata, formalmente risolta, comprensibile e godibile» non è più qualcosa di davvero proponibile, «degenerando immediatamente nella falsità del bene di consumo commerciabile»². Se la dimensione estetica non coincide minimamente con una “teoria dell'arte”

¹ Lettera di Adorno a Marcuse del 24 gennaio 1969, Herbert-Marcuse-Archiv der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Cfr. S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale* cit., pp. 627-628: «Allorché gli era possibile proseguire il lavoro di *Teoria estetica*, che aveva cominciato a scrivere in modo intensivo nell'ottobre del 1966, Adorno trascorrevva ore cariche sì di grande e faticosa concentrazione, ma intrise anche di soddisfazione [...] Nell'estate del 1968 comunicò ad Hans G. Helms di aver terminato “a grandi linee” il suo libro di estetica. Rese noto lo stadio avanzato della redazione del libro anche a Elisabeth Lenk. Aveva introdotto nel manoscritto annotazioni dettagliate procedendo nei suoi confronti «come si fa con un allievo poco dotato: può darsi che riesca ancora ad imparare la lezione»».

² S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 132.

ma è qualcosa di immanente e interno alla dimensione critica e filosofica in genere, (e qui nello specifico alla filosofia adorniana come uno degli esempi testualmente e riflessivamente lampanti di ciò), allora è proprio a partire dall'*esemplarità negativa* quale cifra caratterizzante quell'oggetto attuale e insieme potenziale, materiale e insieme "spirituale" che è l'opera d'arte, che Adorno articola la propria riflessione sulla «costellazione storico-sociale»³ nella quale essa è immersa e che deve costantemente mettere in questione se non vuole confermarsi come qualcosa di *semplicemente presente*, come godibile pretesto e oggetto di consumo.

Che la dimensione estetica e la riflessione a partire dall'opera d'arte, per Adorno, facessero davvero tutt'uno con la riflessione critica e con la stessa filosofia è testimoniato dalle parole del filosofo stesso, il quale, riferendosi alla sua opera, osservava di non aver mai tentato di scrivere un libro in cui «la disposizione del materiale presentasse tali difficoltà. Evidentemente, come conseguenza della critica della *philosophia prima*, non posso assolutamente più scrivere nella forma tradizionale di un prima e di un dopo, ma in un certo senso soltanto in modo *paratattico*; e questo arriva ad interessare perfino la *microstruttura del linguaggio*»⁴. Del resto, il carattere frammentario e paratattico⁵ assunto dalla forma linguistica dell'opera non solo è in assoluta consonanza, come vedremo, con la frammentarietà paratattica dell' "opera d'arte moderna", ma è indice primo di quanto Adorno non articoli affatto una "teoria" sull'opera, sull' "oggetto d'arte"; piuttosto, egli riflette *a partire da essa*, spinge l'opera a parlare, mostrando l'immanenza della dimensione riflessiva all'interno del suo stesso *modo d'essere*, del suo stesso svolgersi e comporsi: «La difficoltà di un'estetica che sia più di una branca rianimata a forza è forse, dopo la fine dei sistemi idealistici, la seguente: collegare alla vicinanza ai fenomeni, propria di chi produce, la forza concettuale non guidata da alcun concetto superiore fisso, da alcuna "massima"; rinviata al *medium*

³ *Ibidem*.

⁴ Lettera di Adorno a Marcuse del 24 gennaio 1969 cit. in S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno* cit., p. 628, corsivi miei. Del resto, la difficoltà riflessivo-linguistica quale esito del tentativo costante di "rendere loquace l'oggetto stesso", di "far parlare l'oggetto" senza condizionarne l'espressività attraverso l'applicazione di schemi normativi adottati a priori, è una delle principali ragioni per cui ancora nel 1969 Adorno non poteva ritenere di poter pubblicare il suo libro di estetica, come invece avrebbe voluto l'editore Suhrkamp. Anche Moutot sottolinea come la negatività della riflessione adorniana coincida con un lavoro sul linguaggio, una riconfigurazione della lingua. Lo stile adorniano rappresenta il 'precipitato' di trasformazioni operate sul piano sintattico e semantico. Cfr. G. Moutot, *Adorno. Langage et réification* cit., p. 124.

⁵ Cfr. F. Jameson, *Marxism and Form*, University Press, Princeton, 1971; trad. it., *Marxismo e Forma*, Liguori Editore, Napoli, 1975, p. 68: «[...] per Adorno, come anche per Hegel [...] pensare dialetticamente altro non è che scrivere enunciati dialettici. È un tipo di disciplina stilistica analoga a quella che governa le opere d'arte, dove è la forma degli enunciati, al di sopra e al di là di tutta la riflessione conscia, che determina la scelta della materia prima». La 'paratassi' indica non una successione logico-consequenziale di discorsi, ma uno schierare e disporre gli enunciati l'uno 'al-fianco' dell'altro, senza alcuna destinazione finale e consequenziale. La 'paratassi' non raggiunge finalisticamente il proprio oggetto ma, al contrario, "gira intorno" a esso.

concettuale, tale estetica supererebbe la mera fenomenologia delle opere d'arte»⁶. Per tutto questo *Teoria estetica*, testo incompiuto sulla relazione reciproca e inalienabile tra soggetto e oggetto, riflessività e sensibilità (logica ed estetica), di cui l'opera d'arte costituisce la singolarità incarnata, esemplare e insieme *contingente*, «è da annoverare tra i suoi libri più importanti»⁷; se Adorno si interroga costantemente «sulla condizione di eccezionalità e il contenuto di verità dell'opera d'arte»⁸ è perché, come è stato detto, «questa problematica lo interessava da vicino più di ogni altra. E proprio questo spiegherebbe il gesto linguistico apodittico da cui sono caratterizzati molti passi di quest'opera»⁹.

1.2. In questo senso, l'opera d'arte moderna, per Adorno, se vuole continuare ad esistere come tale nell'epoca della propria “perduta ovvietà” e legittimità, deve fronteggiare criticamente una serie di necessità cui non può sottrarsi. È quanto Adorno dichiara esplicitamente in apertura della sua *Ästhetische Theorie*:

È diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere [*Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht*]. La perdita di cose da fare senza riflettere o in modo non problematico [*Die Einbuße an reflexionlos oder unproblematisch zu Tuendem*] non è compensata da quella sconfinata infinità di ciò che è diventato possibile di fronte alla quale si vede posta la riflessione. [...] Infatti la libertà assoluta dell'arte, ossia pur sempre di qualcosa di particolare, finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente nell'intero [*Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen*]. In quest'ultimo il posto dell'arte è diventato incerto [*In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden*]. L'autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale e delle relative imitazioni si nutre dell'ideale di umanità. Essa è

⁶ È quanto Adorno scriveva in quella parte dell'opera che, nelle prime fasi della stesura, doveva costituire l'introduzione, ma che poi avrebbe deciso di eliminare, la *Protointroduzione*. Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 457.

⁷ S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno* cit., p. 629.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*. Fabrizio Desideri specifica come, in *Teoria estetica*, «Adorno tenta infatti con somma consapevolezza un *analogon* in filosofia di quella che, nella veste di massimo filosofo della musica moderna, aveva chiamato “nuova musica”. Il risultato è un'opera che rende difficile la forma classica dell'introduzione e impossibile quella di una conclusione. Penetrando all'interno dell'arte la logica inesorabile e conseguente di una dialettica che non conosce sintesi e conciliazione, ma solo negazioni determinate, preclude l'idea stessa di uno sviluppo e prefigura la serialità. Fino a produrre una costruzione testuale che non ha un ingresso principale, ma solo impervi accessi in ogni sua sezione». F. Desideri, *Inattualità di «Teoria estetica»*, in Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. X.

stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società [*Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde*]¹⁰.

Da un punto di vista critico e storico-sociale, sempre interno e costitutivo il movimento stesso dell'opera, nel mondo pervasivamente amministrato dal principio d'identità, l'opera può conservare, *dire* e mostrare il proprio "contenuto di verità" solo in quanto rende conto, a partire dalla differenziazione e dalla specificità dei propri linguaggi «razionali e formalmente costruiti»¹¹, della condizione storica in cui gli individui versano all'interno del mondo che abitano: in essa sono condensati «la dipendenza di ciascuno da un apparato onnipervasivo e sottratto al controllo consapevole, la minaccia della catastrofe imminente, l'impossibilità di rintracciare un senso positivo»¹² nella sfera della vita moderna mediata in ogni sua fibra e angolatura dalla persistente amministrazione normativa della vita stessa¹³. Nella consapevolezza adorniana di non poter evadere dal mondo in cui si è e in cui non si può non essere e dalla consapevolezza di dover insistere su di esso dal suo stesso interno, l'opera d'arte, nel suo compito, mostra ed espone uno dei tanti paradossi cui non può e non deve sottrarsi: la necessità di testimoniare la propria *distanza* da forme di comprensibilità e comunicatività immediata, di dover mostrare e articolare, nel suo non poter essere altro che *res* tra le *res* (una cosa tra le cose), la propria resistenza riflessiva ad una traducibilità esaustiva proprio per riaffermare il dominio impensato della mercificazione universale nel quale si individua, dal punto di vista della produzione, una delle cifre caratterizzanti il presente¹⁴. L'opera deve *dire* la fratture e i vuoti – le *non-identità* – che attraversano, unendoli e separandoli, la forma e la vita, il linguaggio e il sensibile, proprio a partire dal suo essere, ora e prima di tutto, un oggetto tra gli altri oggetti: essa deve vivere all'interno di questa contraddizione senza poterla oltrepassare. In altre parole, come si vedrà in seguito, la produzione artistica deve inglobare al proprio interno la *produttività* che caratterizza e condiziona quanto è esterno rispetto all'opera stessa. Se da una parte essa assimila e include nei propri materiali le procedure dominanti della

¹⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 3.

¹¹ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 132.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. F. Jameson, *Marxismo e Forma* cit., p. 71: Secondo l'esperienza moderna del mondo, l'identità di "identico e non-identico" «è impossibile e il primato del soggetto è un'illusione; il soggetto e il mondo esterno non possono mai trovare questa identità ultima, o riconciliazione, nelle presenti circostanze storiche. [...] Perciò, una dialettica negativa non ha altra scelta se non quella di affermare la nozione e il valore della sintesi ultima, negandone la possibilità e realtà in tutti i casi concreti che si trovi ad affrontare».

¹⁴ Cfr. S. Müller-Doohm, *Theodor. W. Adorno* cit., pp. 629-630: «Proprio durante quei tempi politicizzati in cui si parlava di una liquidazione rivoluzionaria dell'arte gli interessava innanzitutto salvare l'arte dalla rovina: in quanto salvezza dell'apparenza, come diceva Adorno. [...] La promessa di felicità, che deriva dal momento utopico dell'arte, è una promessa che non viene mantenuta. Questo vale anche per quelle forme espressive artistiche più radicali, come gli antidrammi di Beckett, che non sono privi di illusione, perché esigono sì il superamento di quella cattiva conformazione antagonista della realtà di cui è palese l'assurdità, ma non riescono a produrre da sé l'eliminazione».

razionalità vigente, dall'altra, in quanto messa in questione critica e *sospensione compositiva* di quanto pure assume e partecipa, mantiene viva la propria soglia di *ambiguità e ambivalenza: proprio* in quanto *autonoma* dalla vita – in quanto forma “lavorata”, riflessiva e frammentaria, distante dall'immediatezza del consumo – essa è maggiormente “fatto sociale”, forma che a partire da sé *rimanda e testimonia* del mondo da cui pure si distanzia. A partire dal proprio carattere di autonomia essa «non obbedisce alle determinazioni tecniche e di mercato di una società totalmente orientata verso la razionalizzazione e il controllo [...]»¹⁵; a partire dal proprio *rimandare* all'*eterogeneo* che ne investe sempre la dicibilità, invece, essa è sempre *fatto sociale*, esibizione *plurale e comune* in quanto «la forma e il materiale artistico sono impregnati di storia e delle sue contraddizioni»¹⁶, le quali si trovano condensate nel medio della stessa composizione formale. Radicalmente, per Adorno, è il fatto stesso dell'esistenza di qualcosa come un'opera (*durch ihr bloßes Dasein*) a mettere in questione, e a rimodulare nella direzione di una possibilità *altra*, l'assetto normativo delle dinamiche sociali di controllo e di potere:

Se l'arte, per un suo lato, come prodotto del lavoro sociale dello spirito è sempre *fait social*, con la sua borghesizzazione essa lo diventa espressamente. [...] Sociale, però, l'arte lo è non solo per la modalità della propria produzione, nella quale si concentra di volta in volta la dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione, né per l'origine sociale del proprio contenuto materiale. Piuttosto essa diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contro la società, e tale posizione essa la ricopre soltanto perché autonoma [*Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome*]. Cristallizzandosi in sé come qualcosa di proprio invece di accondiscendere a norme sociali vigenti e di qualificarsi come “socialmente utile”, essa critica la società con la propria mera esistenza [...] [*Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als gesellschaftlich nützlich sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein [...]*]¹⁷.

1.3. In questo continuo rimando e in questa costante e insuperabile tensione polare tra il dover essere se stessa e regola a se stessa (momento d'autonomia) solo a condizione di *non poterlo essere mai totalmente*, di non poter mai essere una totalità conchiusa (momento dell'eteronomia), l'opera deve esibire la propria dialettica svolgendo una seconda contraddizione: quella di dover testimoniare l'impossibilità di poter *compiere* e risolvere la vita all'interno della propria forma e del proprio discorso solo, però, a partire dall'organizzazione e dalla composizione linguistica e riflessiva della vita stessa, dalla sua “messa-in-forma”, dunque solo a partire dalla propria

¹⁵ G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. 21.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 302.

inclinazione costruttiva a conciliarne, in qualche modo, le fratture.

L'opera, a partire dalla propria intransigenza critica, deve testimoniare dei dolori e delle voci inesprese e inesaudite della storia attraverso, come vedremo, la propria "messa-in-forma" e, nello stesso tempo, indicare come il *non-detto* o *l'impossibilità* di dire il dolore non possa più trovare il proprio luogo d'espressione nell'armonia simbolico-spirituale che segna, o piuttosto ha segnato, l'espressività dell'arte tradizionale. Per questo, l'insistenza di Adorno sulla chiusura *autoriflessiva* e, al contempo, *auto-regolativa* della forma: essa mostra e dice se stessa *rimandando* così all'altro da sé senza risolversi in esso e senza risolvere l'eterogeneo nella propria logica, in quanto il proprio solitario e radicale "formalismo" critico può essere tale solo se affine a un contenuto storico che, se venisse descritto o rappresentato nelle forme realistiche o classiche in senso tradizionale – ovvero armonizzate nel "bello" dell'opera – verrebbe per questo falsato nella propria esperibilità e possibilità di comprensione. Allo stesso tempo, però, instancabilmente, il dar forma all'eterogeneo (sensibile) proprio per esprimerne l'irrapresentabilità logica e cognitiva è già un modo di "trascendere" tale impossibilità nella forma di una paradossale "trascendenza immanente", o immanenza irrisolta e colma di fratture: non-identità¹⁸. Come prosecuzione della reciprocità dialettica di soggetto e oggetto, la reciprocità dei poli avviene attraverso la costitutiva paradossalità della loro relazione, dal momento che essa, come è stato detto, è di «*trascendenza oltre che di inclusione* reciproca. Di tale relazione il reciproco contenimento caratteristico dell'esser-mediati dà ragione solo in parte: soggetto e oggetto», forma e contenuto, «*mediazione e immediatezza*, si

¹⁸ È, a mio avviso, nella prospettiva teorica e dialettica qui delineata, che deve poter essere ricompresa la fin troppo nota, e altrettanto spesso acriticamente assunta, dichiarazione di Adorno del 1955 presente nel saggio *Kulturkritik und Gesellschaft*: «Quanto più totale la società, tanto più reificato anche lo spirito e tanto più paradossale la sua impresa di svincolarsi dalla reificazione con le sole sue forze. Anche la coscienza più estrema della fatalità incombente rischia di degenerare in vuoto chiacchiericcio. La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie. Lo spirito critico non sarà mai all'altezza di affrontare la reificazione assoluta, che presupponeva il progresso dello spirito come uno dei suoi elementi e che oggi si appresta ad assorbirlo interamente, finché resterà fermo in se stesso in una contemplazione soddisfatta di sé». Th.W. Adorno, *Prsimen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, trad. it., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22. Su tale dichiarazione, del resto, era tornato lo stesso Adorno durante la conferenza alla radio di Brema tenuta il 28 marzo 1962 e pubblicata con il titolo *Impegno* in «Die Neue Rundschau», LXXIII, n.1, 1962: «Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere una lirica dopo Auschwitz; è qui espresso in negativo un impulso che anima la poesia impegnata [...] Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguitando semplicemente a esistere dopo Auschwitz. È la situazione a essere paradossale e non soltanto il modo di rapportarsi a essa. La smisurata sofferenza reale non tollera oblii; il detto teologico di Pascal «On ne doit plus dormir» va secolarizzato. *Ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto*» T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, trad. it., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, p. 153 (corsivi miei).

respingono a vicenda, permangono in una differenza»¹⁹.

In questo senso sarà importante specificare come nella relazione tra la *forma* dell'opera e l'*informe contingenza* della vita il rimando alla dimensione del compimento, della conciliazione nel non-luogo dell'utopia sia qualcosa di costitutivamente inerente al gesto stesso dell'opera d'arte e non solo un momento «della sua falsità socialmente condizionata»²⁰. A fare la differenza in ogni singolo aspetto della sua “comunicabilità” saranno le specifiche occasioni di modalità operativa attraverso le quali l'opera si farà medio e tramite di esibizione esemplare della questione del senso e della sua *inseparabilità* da quella del non-senso. In questo modo, nel suo *non poter dire* l'avvenire e il realizzarsi del compimento e della conciliazione – il risolversi della vita nella sensatezza dell'opera e nell'assoluzione della forma compiuta –, nel suo poterne proporre, di volta in volta e a partire da sé, solo l'*apparenza* e la *possibilità inattuabile*, l'opera, nello svolgersi del suo movimento negativo, mostra l'anelito che la costituisce proprio a partire da questa *impossibilità* e da questo *limite*, da questa *impotenza*: vale a dire il fatto che la *datità* della norma e del reale può essere *trascesa* ed *eccepita*, che la realtà data non è ontologicamente e destinalmente tale ma solo un esito contingente e storico, che lo stato di cose e la storia stessa, o il “passato”, possono essere resi e *pensati* come nuovamente *possibili*, possono essere ripristinati ed esperiti a partire dalle possibilità rimaste in essi *inespresse*, *non ancora* dischiuse. La trascendenza impotente e *interrotta* che il gesto e il fare dell'opera esemplificano (ma che per Adorno, si badi, appartiene all'esercizio stesso del *pensiero*) è quella che riguarda *la possibilità che un senso sia*, e, insieme, la sua *eventualità* e il suo poter *non-essere*; per questo essa è tale in quanto è e insieme *non-è*: tensione senza risoluzione, potenza senza stasi e compimento. Nelle parole di Adorno, «non si può sentire come vivo nulla che non prometta al contempo una realtà che trascende la vita. Questo trascendente quindi è e al contempo *non è* – e molto difficilmente si può pensare, forse non lo si può affatto, oltre questa contraddizione»²¹.

1.4. In altre parole, nel momento dell'adempimento e della conciliazione, che l'arte conserva sempre come implicita e tacita intenzione proprio per *fallirne* il raggiungimento, traspare la *tensione* dialettica attraverso la quale il mondo della vita non conciliato spinge nella direzione del suo trascendimento, senza che esso possa compiersi in alcuna immagine o significato definitivi e posseduti; l'opera, come vedremo, proprio a partire dalla *distanza* della propria *autoriflessività*

¹⁹ E. Tavani, *L'apparenza da salvare* cit., p. 51

²⁰ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 135.

²¹ Th.W. Adorno, *Metafisica* cit., p. 176. Adorno, nell'intermittenza di una semplice riflessione nella *Teoria estetica*, dirà: «In essa [nell'opera] è però all'opera anche il desiderio di produrre un mondo migliore [In ihr ist aber auch der Wunsch am Werk, eine bessere Welt herzustellen]. Id., *Teoria estetica* cit., pp. 14-15.

formale è, al tempo stesso, testimonianza del dolore (e del sensibile) non-dicibile e non-rappresentabile ed *esigenza* protesa verso l'esperienza e l'aver-luogo di una dicibilità, di una parola ancora *possibile* che lo superi e comprenda; testimonianza, dunque, della propria distanza dalla vita, della non-identità in opera tra essa e la vita e, insieme, incontro e prospettiva sul linguaggio delle cose, loro voce distante. La profondità dell'arte, dirà Adorno in uno scritto del 1967 *È serena l'arte?*, «si misura dalla sua capacità di sottolineare, attraverso la conciliazione che la sua legge formale fa delle contraddizioni, e anzi propriamente attraverso questa, la loro reale inconciliabilità»²². In questo senso, l'arte può essere – come per Adorno, del resto, il pensare e la filosofia in genere – il luogo sempre intermittente dell'*utopico*, nel far segno verso la consapevolezza che il reale non coincide in modo assertorio con “fatti definiti” o proposizioni inquestionabili, che esso nella modernità, al contrario, rimanda empiricamente e contro-fattualmente all'urgenza e all'esigenza della propria *possibilità*; una possibilità e un poter-essere-altrimenti che, in quanto contingenti, portano sempre con sé l'ombra del proprio *venir meno* e poter-*non-essere*, i cui tratti non possono essere mai affermativamente e referenzialmente designati e che il linguaggio dell'opera indica, proprio nel suo carattere di *apparenza*, come qualcosa di presente e assente nello stesso tempo.

Allo stesso modo, l'*irrepresentabilità* logica che l'opera d'arte moderna propone riguarda e rimanda, dal punto di vista del soggetto conoscitivo, proprio a ciò che si colloca agli antipodi dell'unità logica del pensiero: l'eterogeneità della dimensione sensibile. L'impossibilità di rappresentare compiutamente l'altro da sé, a questo livello, riguarda il sensibile eterogeneo, antipodico e sempre antitetico che, proprio in quanto permea di sé il soggetto medesimo e lo costituisce, non può da esso essere totalmente risolto nell'atto sintetico con cui coincidono il conoscere e il dire. Il sensibile, insomma, eccede l'autocoscienza metafisica del soggetto e, in questo modo, ne sfrangia il dominio segnandone il limite. Per tutto questo, secondo Adorno, arte e filosofia, dimensione estetica e dimensione logica (sensibile e dicibile), nel loro svolgersi e articolarsi all'insegna della *negatività dialettica* in quanto forme della conoscenza possibile convergono (*konvergieren*), richiamandosi e limitandosi vicendevolmente, nel loro “contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*): entrambe, la filosofia nel medio del concetto e l'arte nel medio della sua dimensione *mimetica*, vogliono rendere conto di ciò che “non è”, di un *altrimenti* che nessuna delle due può possedere interamente: «Filosofia e arte convergono nel contenuto di verità di quest'ultima: la verità dell'opera d'arte che progressivamente si dispiega non è una verità diversa da quella del concetto filosofico [*Philosophie und Kunst Konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die*

²² Id., *È serena l'arte?*, in «Süddeutsche Zeitung», XXIII (15-16 luglio 1967), n. 168, trad. it., *È serena l'arte?*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, p. 230.

fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs]»²³.

1.5. Si tratta, dunque, di comprendere rettamente il significato di questo rapporto chiasmatico dove l'uno si dà solo nell'altro e come rovescio dell'altro, dove ognuna delle due parti e dei due momenti si de-sostanzializza avvenendo solo nell'altra e, dunque, viene meno come qualcosa di esistente e consistente in sé. Si tratta di comprendere, allora, che – ed è quanto Adorno si sforza di esprimere –, la dimensione *poietico-produttiva* della filosofia, il suo momento “espressivo” e formativo, non è un che di supplementare, ma qual cosa di coesistente alla propria riflessività e alla propria esattezza. Allo stesso modo, l'elemento *riflessivo* dell'opera – poesia o quadro, lingua o immagine – è a fondamento della sua presenza, cifra del proprio “contenuto di verità”. Al di fuori di ogni dicotomia, il rapporto tra forma e contenuto messo a tema nella *Teoria estetica* ci dice questo: è il momento “espressivo” e “compositivo” della filosofia a *mostrarne* il “contenuto di verità”, così come, per converso, è il nucleo *riflessivo* dell'opera – il suo “contenuto di verità” – a decretarne la riuscita e l'esistenza critica. Nel chiasma avviene e si compie una dialettica attraverso gli estremi secondo la quale è solo e unicamente in un *altro* – in un *non-identico* – che si rende possibile l'aver-luogo, l'esserci di un sé; esso si trova solo in quanto espropriato, in quanto non-identico²⁴. Il chiasma che Adorno tiene in vita, allora, è questa inspiegabilità e indecidibilità rappresentativa e cognitiva tra i momenti: la *riflessività* del contenuto di verità si mostra nella *forma*, allo stesso modo di come la *forma* dell'opera si rivela davvero tale solo nel *contenuto di verità*. Entrambi, richiamandosi e dandosi sempre in ciò che non sono e persistendo sempre nell'*altro da sé*, si negano e abrogano nella loro presunta sostanzialità immediata e a-dialettica. In altre parole, il dicibile avviene nel sensibile segnandone il limite, così come il sensibile, in quanto correlato del linguaggio, segna il limite della parola decretando, in questo modo, una *impossibilità* di linguaggio²⁵. Incontra in questo modo la propria leggibilità una

²³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 175.

²⁴ Anche Müller-Doohm sottolinea rapidamente come «L'arte, nella misura in cui dispone di forze di resistenza, condivide con la filosofia l'impulso al salvataggio del non-identico. Mentre la filosofia, nonostante il tratto utopico della sua finalità conoscitiva [...] rimane nello spazio del concettuale, l'arte in quanto appartenente alla sfera dell'espressivo è espressione del non-concettuale. Infatti essa non si serve di strumenti discorsivi, ma di mezzi mimetici. Adorno vedeva nell'arte il luogo d'esercizio di una ragione specifica che né si appropria degli oggetti tramite finalità strumentali, né tenta di eliminarli nel processo cognitivo discorsivo, ma che si lascia determinare tramite l'empatia e la mimesi in quanto altra forma dell'esperire». S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno* cit., p. 630.

²⁵ Sull'importanza della relazione “chiasmatica” tra arte e filosofia ha richiamato l'attenzione, alcuni anni fa, Gianni Carchia in un suo saggio raccolto poi nel volume del medesimo autore *L'amore del pensiero*. Cfr. G. Carchia, *Filosofia dell'arte. Arte della filosofia*, in Id., *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata, 2000, pp. 25-35: «La disputa, che inquieta tutta la riflessione platonica, fra filosofia e poesia è in realtà “antica” proprio perché essa, una volta abbandonata la gerarchizzazione introdotta dalla mediazione estetica col porre

delle frasi di Adorno che esplicitano la relazione chiasmatica tra arte e filosofia, sensibilità e riflessività:

Perciò l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta per dire ciò che essa *non* può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo *non* dirlo. I paradossi dell'estetica le sono dettati dall'oggetto: «il bello esige l'imitazione servile di ciò che è indefinibile nelle cose» [*Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt. Die Paradoxien der Ästhetik sind ihr vom Gegenstand diktiert: «Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist»*]²⁶.

Tale rapporto fra il dire e il tacere, quale pensiero che ha il proprio luogo nella continua scissione e articolazione tra possibilità e impossibilità di linguaggio, è ciò su cui ha sempre indugiato il pensiero di Heidegger, prossimo in questo a quello di Adorno:

Il sommo dire del pensiero consiste non semplicemente nel tacere ciò che va propriamente detto nel dire, ma nel dirlo in modo che sia nominato nel non dire: il dire del pensiero è un conquistare con il tacere (*Erschweigen*). Questo dire corrisponde pure alla più profonda essenza del linguaggio, il quale ha la sua origine nel tacere. In quanto è colui che conquista con il tacere, il pensatore entra a suo modo nel rango del poeta e tuttavia rimane perennemente da lui separato, come pure, viceversa, il poeta rimane separato dal pensatore²⁷.

Del resto, si tratta dello stesso rapporto chiasmatico e *paradossale* pensato da Emilio Garroni nella relazione tra poesia e filosofia, *sentire e comprendere*, come dimensioni che si richiamano l'una l'altra essendo, in qualche modo, vicendevolmente l'una *interna* all'altra (senza poter per questo mai coincidere) nell'esercizio costante di una ineliminabile esigenza di comprensione, nell'*istituirsi* della comprensione medesima. La poesia «in senso esemplare [...] manifesta esteticamente l'instaurarsi, o il continuo reinstaurarsi, dell'esperienza in genere o del significare»²⁸. In questo modo poesia e arte, «in quanto tali» ed *esemplarmente* mostrano «la propria parentela con la riflessione, con il risalimento che è proprio di questa»²⁹, nella consapevolezza teoretica che «Parentela non significa però identità»³⁰. La somiglianza è, infatti, il darsi insieme di tratti in comune e inavvicinabili differenze, *prossimità* e, al contempo, *distanze*. Se poesia e arte

la sensualità dell'arte e la scientificità del pensiero, è *indecidibile*. Essa è indecidibile perché quel rapporto è un *chiasma*» (corsivi miei).

²⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 98.

²⁷ M. Heidegger, *Nietzsche*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1961, trad. it., *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2013.

²⁸ E. Garroni, *Senso e paradosso* cit., p. 231.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 232.

non possono confondersi con la filosofia in alcun modo «in quanto *non sono* riflessione [...] e non si confondono con un qualche ‘pensiero poetante’»³¹, nello stesso tempo, però, filosofia e poesia sono *analogicamente* relate poiché, dal punto di vista dell’istituirsi della comprensione, «in entrambi i casi abbiamo a che fare con un andare-al-di-là dei significati, pur restandovi sempre dentro, un forzarli, un superarli dall’interno»³², un trascendere l’immanenza dei significati non potendo mai evadere al di là di essi, ma anzi proprio per ritornarvi con un’espansione della loro stessa comprensione. Ma la differenza inaggirabile risiede nel fatto che, se nell’istanza filosofica è in gioco quella che Garroni chiama una «istanza di saturazione», «un risalimento esplicito volto alla comprensione»³³, nell’istanza poetica è invece in gioco «più che un risalimento e uno sforzo di saturazione, una sorta di ‘espansione’ e ‘diradamento’ dei significati, che si riempiono di implicitezza»³⁴. Così, questo il tema che, mi pare, sostiene con forza Garroni, il pensare e il sentire si articolano *chiasmaticamente* nello sforzo di comprensione, al culmine del quale si scoprono l’uno sempre già interno all’altro dal momento che il comprendere suppone in se stesso un *sentire* come «senso condizionante»³⁵ e il sentire già suppone in sé l’esigenza riflessiva di un comprendere. All’interno di questa *indecidibilità originaria* risiede il paradosso inaggirabile del pensare e del comprendere nel suo articolarsi tra *sensibilità e riflessività*, dicibilità e non-dicibilità:

Diciamo questo: che uno sforzo di comprensione può giungere fino a un certo punto oltre il quale ogni saturazione perde di significato, e che a quel punto esso coglie, del comprensibile, l’*incomprensibile*: un senso condizionante, da *sentire*. Così, *il comprendere suppone, in se stesso, un sentire, e questo un comprendere*. E, nel modo di esprimersi qui adottato, il comprendere il ‘paradosso fondante’ della filosofia e dell’esperienza suppone, e *in qualche modo è*, il senso e il sentimento dell’esperienza in genere³⁶.

1.6. Teoria estetica, opera incompiuta, doveva costituire, e costituisce, l’apice e il compimento teoretico di un confronto con la questione dell’arte e con l’estetica in genere che ha caratterizzato in modo preminente l’intero percorso intellettuale e l’intera vita dello stesso Adorno. Müller-Doohm, nella sua biografia intellettuale, ricorda come «In quanto compositore della atonalità libera e in quanto teorico della Nuova musica, così come nella qualità di sottile interprete della letteratura moderna, il confronto teoretico con l’estetica era sempre stato per Adorno una costante del suo lavoro. Proprio durante quei tempi politicizzati in cui si parlava di una liquidazione

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem* (corsivi miei).

rivoluzionaria dell'arte gli interessava innanzitutto salvare l'arte dalla rovina: in quanto "salvezza dell'apparenza". Infatti «il diritto prominente dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quella salvezza» di cui c'è bisogno perché soltanto così la grande opera d'arte è libera dalla menzogna. Questo salvataggio, come argomenta Adorno in molti passi della sua opera, è destinato a fallire se l'arte, la quale *non è né consolazione, né estasi emotiva*, si adegua, si orienta secondo il gusto del pubblico aderendo in questo modo alla sfera della comunicazione»³⁷. Il "salvataggio dell'apparenza" indica, in prima e approssimativa istanza, il fatto che non vi possa essere pronunciamento sull'essenza dell'arte, che non vi possa essere risposta alla domanda su "che-cosa-sia-l'arte" non solo perché essa non è sostanzializzabile in quanto manifestazione *esemplare* di qualcosa che pertiene, piuttosto, alla *natura umana* come tale, ma anche perché essa mantiene un posizione eminentemente *storica* nel duplice senso di darsi *nel tempo* e, insieme, di condensare e mantenere la storia al proprio interno. Il proprio dell'arte, come cercheremo di mostrare, è, ossimoricamente, *essenzialmente temporale* in quanto offerta alla storia e, allo stesso tempo *produttrice* di storia attraverso il proprio tempo interno, motivo per cui essa non può essere riassunta tramite alcuna definizione positiva, alla quale sempre si sottrae.

La categoria dell' *autonomia* dell'opera, tanto cara ad Adorno, incarna precisamente il rivolgimento polare interno a questa tensione dialettica. Se da una parte, infatti, essa esemplifica la capacità che l'opera mostra di *essere regola a se stessa*, di costituire di volta in volta le proprie regole (quale tratto costitutivo il *modo di essere* del vivente umano), dall'altra, nella modernità, rappresenta non una categoria pura e atemporale, bensì un preciso e contingente risultato storico. Come estensione della stessa idea adorniana di *storia naturale*, l'autonomia, tratto pertinente e costitutivo dell'*opera d'arte moderna* (di cui Adorno si occupa) rappresenta la realizzazione storica in un tempo determinato (momento *storico*) di un quanto appartiene al fare stesso dell'opera in genere e del vivente uomo come tale (momento *naturale*). Al tempo stesso, il medesimo concetto di *autonomia*, nella sua specificità, implica un altro livello dialettico, in quanto concetto che si forma sia in relazione alla logica strumentale della razionalità produttiva, sia «in opposizione a essa»³⁸; in questo modo, la rilevanza estetica del concetto di *autonomia* «è tanto generata dalla logica capitalistica della produzione di merci, quanto pretende di opporvisi»³⁹, nella consapevolezza riflessiva e dialettica che «l'indipendenza artistica e l'autonomia estetica possono paradossalmente essere garantite *solo* nella struttura di merce dell'opera d'arte»⁴⁰.

Il concetto di autonomia, allora, lavora secondo un principio della *doppia negazione* non

³⁷ S. Müller-Doohm, *Theodor. W. Adorno* cit., p. 630.

³⁸ G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi* cit., p. 12.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

soggetto ad alcuna sintesi definitiva o proposizionale: da un lato, rimandando al contesto sociale e produttivo in cui è situata, essa nega l'isolamento privilegiato ed elitario della categoria di opera, di un «accesso rinnovato ad un'estetica dell'autonomia»⁴¹ o della “bella apparenza”, frantumatosi nel fenomeno della Shoah e dell'industria culturale, quali esiti storici del processo di razionalizzazione stesso; dall'altro, però, essa mantiene operativamente in vita la funzione critica di *resistenza* e di una *negatività* riflessiva all'adeguazione inconsapevole al dettato delle norme imposte e vigenti. Pensare l'arte non a partire da una presunta astratta essenza ma nella materialità concreta delle proprie manifestazioni storiche, vuol dire pensarla «nella sua appartenenza al mondo delle merci [...] ossia come una “merce assoluta” che nega se stessa, non facile asilo di una interiorità e di una soggettività in via di sparizione, bensì “cosa” che si rifiuta alla reificazione»⁴². In questo senso, pensare la negatività dell' “oggetto-opera” significa proprio evitare di «consegnarlo a un'ontologia edificante [...] cogliendovi piuttosto l'attestazione oggettiva che il circolo dell'effettualità non è perfetto e chiuso in se stesso»⁴³.

Nella sua composizione e *configurazione* dell'esistente e nella messa-in-forma di esso, in quanto ad esso *non-identica*, l'opera, insieme alla propria autonomia, mostra la propria esigenza e natura *polemica*; in qualche modo, anche se nel movimento costante di una dialettica negativa che sempre la sospende, essa tende e mira ad una *fugace permanenza* - un'ombra momentanea di stabilità - capace di rendere conto della caducità della storia e dell'inespresso (“*Kunst ist Schein dessen, woran den Tod nicht heranreicht*”, alla lettera “l'arte è apparenza di ciò a cui la morte non arriva vicino”). Come scrive Adorno in un paragrafo di *Teoria estetica, Das Neue und die Dauer (Il nuovo e la durata)*, «Sempre le opere d'arte hanno mirato alla durata; essa è congiunta al loro concetto, quello di obiettivazione [*Durchweg waren die Kunstwerke auf Dauer angelegt; sie ist ihrem Begriff, dem der Objektivierung, verschwistert*]. Tramite la durata l'arte eleva proteste contro la morte [*Durch Dauer erhebt Kunst Einspruch gegen den Tod*]; la breve eternità delle opere è allegoria di un'eternità non apparente. L'arte è apparenza di ciò che non viene raggiunto dalla morte [*Kunst ist Schein dessen, woran den Tod nicht heranreicht*]»⁴⁴. Il momento della *sopravvivenza*, che fa tutt'uno con quello della critica all'esistente, è, quindi, interno al movimento dell'opera la quale si offre, prima di tutto, come *presa di distanze dalla realtà data*, anelito e tensione verso quanto *non-è*. Appoggiandoci sulle parole di Adorno, qualcosa come la verità dell'arte (nel senso interrogativo del “che cosa è in gioco nell'esperienza e nell'esistenza di qualcosa come un'opera d'arte”?) prende origine proprio nel sorgere (*Aufgang*), tramite essa, di un «non-essente *come se*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² F. Desideri, *Inattualità di «Teoria estetica»* cit., p. X.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 38.

fosse esistente [*eines Nichtseienden, als ob es wäre*]⁴⁵. L'opera, attraverso la propria composizione formale (*Ihrer bloßen Form,* "con la sua mera forma") «promette ciò che non è, annuncia obiettivamente e benché in modo distorto la pretesa che ciò, visto che si manifesta, debba anche essere possibile [*verspricht sie, was nicht is, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es. weil es erscheint, auch möglich sein muß*]⁴⁶.

1.7. Il carattere di autonomia dell'opera d'arte moderna, perciò, contiene già al proprio interno il momento della critica; nel suo comporsi in quanto "forma" e a partire dalla propria *compagine formale* essa esibisce la propria *distanza* e non-identità rispetto alla realtà. In quanto *negazione determinata* di quest'ultima essa conferma la propria rottura con gli assetti vigenti nella realtà empirica. Chiusa nella propria *monadica autonomia*, lontana e distante dalla prassi essa è, *proprio* in nome della *distanza formale* e concentrazione monadica, esercizio in proprio di critica e prassi. A partire dalla presa-di-distanze dalla prassi immediata tesa all'utile e alla produttività cumulativa, l'opera assume il modo della resistenza *indiretta* – ovvero non esplicita e contenutistica ma formale e compositiva – nei confronti della prassi vigente, in quanto, in rigorosa e testuale continuità con quanto teorizzato nella *Dialettica dell'illuminismo*, negazione radicale della supremazia produttiva del principio di autoconservazione⁴⁷. La *Dialettica dell'illuminismo*, infatti, attraverso il proprio schema allegorico e anch'esso paratattico, presentava il cortocircuito dialettico tra costruzione del Sé e sua conseguente distruzione a partire dal dispositivo del sacrificio, il quale trovava il proprio analogo nella tecnica di soddisfazione dei bisogni «determinata dal dominio»:

Il dominio dell'uomo su se stesso, che fonda il suo Sé, è virtualmente ogni volta la distruzione del soggetto al cui servizio esso ha luogo, poiché la sostanza dominata, oppressa e dissolta dall'autoconservazione, non è altro che il vivente, in funzione del quale soltanto si definiscono i compiti dell'autoconservazione, e che è proprio ciò che si tratta di conservare. L'assurdità del capitalismo totalitario, la cui tecnica di soddisfazione dei bisogni rende – nella sua forma oggettivata e determinata dal dominio – quella soddisfazione impossibile

⁴⁵ Ivi, p. 111.

⁴⁶ *Ibidem*: «L'inquietabile anelito di fronte al bello, per cui Platone con la freschezza della prima volta ha trovato le parole, è anelito all'adempimento di quanto è promesso. [*Die unstillbare Sehnsucht angesichts des Schönen, der Platon mit der Frische des Zum ersten Mal die Worte fand, ist die Sehnsucht nach der Erfüllung des Versprochenen*]. È la condanna della filosofia idealistica dell'arte di non riuscire a raggiungere la formula della *promesse du bonheur*». Cfr. anche Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno* cit., p. 630, il quale collega l'aver a che fare dell'opera con quanto *non-è* e con un non-ente alla possibilità delle individualità di esercitare se stesse in una condizione di libertà *autoregolativa*, al di fuori di una vita gestita dagli apparati di controllo e produzione: «Piuttosto l'arte è il comparire di un non-ente e, quindi, espressione di ciò che è obiettivamente possibile nella condizione di libertà».

⁴⁷ Cfr. ivi, p. 205.

e tende alla distruzione dell'umanità: questa assurdit     esemplarmente preformata nell'eroe che si sottrae al sacrificio sacrificandosi⁴⁸.

  proprio all'interno di questo orizzonte teorico, sotteso alle riflessioni che costituiscono *Teoria estetica*, che deve poter essere pensato e compreso, attraverso e oltre Adorno, il *modo di essere* dell'opera, il suo *modo di comportarsi* (*Verhaltensweise*) nel rapporto tra "interesse e rinuncia ad esso" che le opere, secondo Adorno, di per s   implicano. La forza *pratica* delle opere, il loro carattere effettuale, consiste proprio nella sospensione e nella disdetta (*K ndigung*) della prassi immediata, del suo coincidere con se stessa nel modo di una piena attualit  . In assoluto contrasto con gli sforzi della produzione, che autoalimentano se stessi per perpetuarsi e autoconservarsi, la verit   e la validit   di quanto Adorno ancora chiama "spirito", al contrario, sono paradossalmente affidate proprio alla sua caducit  , alla sua disposizione a passare, al suo poter "non-essere-pi  "⁴⁹:

Anche il comportamento contemplativo [*das kontemplative Verhalten*] 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 s  , di essere resistenza alla collusione [*f hlt sich als K ndigung unmittelbarer Praxis und insofern ein selbst Praktisches, als Widerstand gegen das Mitspielen*]. Solo le opere d'arte che si possono avvertire come modo di comportarsi [*als Verhaltensweise*] hanno una loro *raison d' tre*. L'arte non   solo il luogotenente di una prassi migliore di quella che ha dominato fino ad oggi, ma anche critica della prassi in quanto dominio di una brutale autoconservazione all'interno e per amore del vigente [*sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen*]. Essa sbugiarda la

⁴⁸ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* cit., p. 62. A questo proposito, Fabrizio Desideri ha specificato come «privo dell'istanza mimetica, come dell'istanza che l'origina, la razionalit     puramente strumentale, cieca rispetto agli scopi. Detto in altri termini: si traduce nell'immanenza alle sue stesse procedure identificanti-produttive. Nell'esplicarsi identificando il molteplice che gli sta di fronte, la *ratio* si assicura rispetto al suo ambiente. [...] In ci   consiste la sua dimensione tecnica ed il carattere di strumento che Adorno, sin dalla *Dialettica dell'illuminismo*, assegna al concetto. [...] La verit   [...] della *produzione* del mezzo come logica dell'identificare sta cos   nell'approssimarsi del pensiero alla tautologia: nella riduzione dell'alterit   (non-identico) alla logica dell'identit   come *logica del dominio*, della signoria su tutto ci   che si presenti come natura, spontaneit   indeterminabile». F. Desideri, *Il fantasma dell'opera* cit., pp.159-160.

⁴⁹   interessante sottolineare come anche per Henri Bergson la produttivit   dello spirito consista nella sua caducit   e latenza, e non nella soddisfazione immediata dello scopo. Cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1955, pp. 152-153:   per «un accidente felice che, di tanto in tanto, nascono uomini i cui sensi o la cui coscienza sono meno aderenti alla vita. La natura ha dimenticato di unire la loro facolt   di percepire alla loro facolt   di agire. Quando guardano una cosa, la vedono per lei, non per loro. Non percepiscono pi   semplicemente in vista dell'agire; percepiscono per percepire – in vista di nulla, per puro piacere. Nascono *distaccati* in rapporto a qualche loro aspetto, si tratti della coscienza o di uno dei loro sensi; cos  , a seconda che tale distacco concerna uno o l'altro dei sensi, oppure la coscienza, essi saranno pittori o scultori, musicisti o poeti» (trad. mia).

produzione per se stessa, opta per uno stato della prassi al di là della signoria del lavoro [*Sie straft Produktion um ihrer selbst willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits des Banns von Arbeit*]⁵⁰.

L'opera, come abbiamo già accennato, al di qua di qualsiasi presa di posizione esplicita, per il solo fatto di esistere mette sotto processo il "meramente vigente". Tutte le opere d'arte, anche quelle affermative, «sono a priori polemiche [*Alle Kunstwerke, auch die affirmativen, sind a priori polemisch*]. L'idea di un' opera d'arte conservatrice è un controsenso. Nel loro separarsi enfaticamente dal mondo empirico, dal proprio altro, esse mostrano che anche quest'ultimo deve diventare altro [...] [*Indem sie von der empirischen Welt, ihrem Anderen empatisch sich trennen, bekunden sie, daß diese selbst anders werden soll [...]*]⁵¹. In questo senso, come vedremo, l'opera d'arte è *utopia* poiché, nella propria forma e nella propria dinamica, anticipa ciò che l'utopia potrebbe essere: la realtà effettuale (*die Wirklichkeit*) delle opere d'arte, nel senso della loro operatività, per dirla con una delle affermazioni più chiare di *Teoria estetica*, «depone a favore della possibilità del possibile [*zeugt für die Möglichkeit des Möglichen*]⁵².

Adorno, dunque, non intende relegare la dimensione estetica nei confini della sola opera d'arte o, peggio, di una disciplina, ma vede in essa il *luogo* attraverso il quale esibire la natura critica della riflessione, il luogo in cui il legame e la relazione tra soggetto e oggetto, linguaggio e realtà, immediatezza e mediazione arriva ad articolarsi e offrirsi «nella forma di una reciproca negatività»⁵³. La dimensione estetica, proprio a partire dall'impossibilità di definire una coscienza o una individualità ontologicamente puri, si offre come la soglia, la dimensione di passaggio in cui avviene l'intreccio continuo tra il sensibile e l'intelligibile. Se nel carattere di soglia del *sensibile* si impone un che di *residuale* rispetto alla "onnicomprendività astratta dello spirito soggettivo", l'opera d'arte, a sua volta, sopravanzando continuamente la propria semplice presenza e materialità, si pone come un frammento di «storia naturale o natura storica»⁵⁴, dove i due poli, di continuo, si articolano e si spodestano proprio nel «legame estetico che li congiunge»⁵⁵. Se è vero che le opere d'arte possono essere ancora tali in quanto "aprono gli occhi"⁵⁶ (*Sie schlagen die Augen auf*), è

⁵⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 18.

⁵¹ Ivi, p. 237.

⁵² Ivi, p. 178.

⁵³ Cfr. F. Desideri, *Inattualità di «Teoria estetica»* cit., p. XII, dove si sottolinea come «La mediatezza priva di determinazioni concettuali che caratterizza la vita percettiva fin nella sua tessitura storico-sociale rende così impossibile, agli occhi di Adorno, una descrizione dei caratteri dell'esperienza in maniera fenomenologicamente "pura"».

⁵⁴ Ivi, p. XIII.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 89: «L'arte non è, come voleva far credere l'idealismo, natura, ma vuole mantenere ciò che la natura promette. Ne è capace solo rompendo quella promessa nel farsene carico. In tal senso è vero il teorema hegeliano per cui l'arte sarebbe ispirata da qualcosa di negativo, dall'indigenza del bello naturale; in verità dal fatto che la natura, finché è definita unicamente mediante la

altrettanto vero che il loro carattere riflessivo assume la tonalità *negativa* della frattura e del non-identico – nonché quella assolutamente peculiare del *fallimento* – alle quali appartengono in modo sostanziale la fatica del concetto, del dire e del significare che espongono puntualmente il proprio limite logico. La dimensione estetica, escluso ogni intento disciplinare, è per questo indice «di quello spazio tanto dell’esperienza quanto del concetto in cui le tradizionali categorie estetico-filosofiche si mostrano in una interrelazione dialetticamente sovversiva di ogni possibilità sia di definire una qualche essenza dell’arte [...] sia di imboccare la scorciatoia del circolo crociano tra intuizione ed espressione»⁵⁷. La natura e l’andamento “paratattico”, per questo, si configurano come qualcosa di appartenente allo svolgimento della “cosa stessa in questione” in quanto oggetto che, prima di tutto, raccoglie in sé, nella disposizione stessa delle proprie strutture formali, l’“intera complessione storica”; dove le coppie oppositive destinate alla conciliazione formalmente realizzata propria dell’opera d’arte tradizionale implodono nella direzione negativa e non conciliabile della loro riflessiva non-identità. Come incarnazione materiale dell’ambivalenza logica e categoriale della negazione messa a tema nella *Dialettica negativa*, l’opera diventa l’esibizione dicibile e sensibile di questa *impossibilità concettuale*, «dell’ostinato mutismo dell’opera stessa, in cui risiede il carattere enigmatico del suo paradossale carattere di *cosa*»⁵⁸.

1.8. Arte e filosofia, infine, convergono nella tensione verso la critica e il trascendimento del dato⁵⁹ ed entrambe tendono, con mezzi diversi, verso una comune *incompletezza* e *incompiutezza*: se «non velato è il vero della conoscenza discorsiva [*Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis*]» che però essa «in compenso non possiede [*aber dafür hat sie es nicht*]», la conoscenza che è arte, invece, «lo possiede, ma come qualcosa di incommensurabile a essa [*hat es, aber alse in ihr Inkommensurables*]»⁶⁰; se la filosofia conosce ma, per questo, non possiede, l’arte, a sua volta, sembra possedere il proprio oggetto senza per questo conoscerlo, senza poterne fare la propria *commessura*⁶¹, commisurararlo a se e ridurlo a sé. Entrambe, come si è visto in *Dialettica negativa*,

sua antitesi con la società, non è affatto ancora come ciò quale si manifesta. Quello che la natura vorrebbe invano, lo compiono le opere d’arte: esse aprono gli occhi [*in Wahrheit dadurch, daß Natur, solange sie einzig durch ihre Antithese zur Gesellschaft definiert wird, noch gar nicht ist, als was sie erscheint. Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf*]. Cfr. G. Matteucci, *L’artificio estetico* cit., pp. 143-148.

⁵⁷ F. Desideri, *Inattualità di «Teoria estetica»* cit., p. XIII.

⁵⁸ Ivi, p. XIV.

⁵⁹ Cfr. S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 145. Giuseppe Di Giacomo, inoltre, sottolinea come il momento critico coincidente con la “trascendenza” di quanto *semplicemente* è, sia interno al duplice uso che Adorno fa del termine stesso di “ragione”: «[...] da un lato ragione «strumentale, facoltà di spiegazione scientifica del «dato», dall’altro ragione «critica», facoltà filosofica in grado di far emergere le «possibilità» implicite nel dato stesso». G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi* cit., pp. 13-14.

⁶⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 169.

⁶¹ Cfr. G. Agamben, *Stanze* cit., pp. 167-180.

mostrano la reciproca non-identità di significante e significato su cui si fonda la possibilità stessa del significare. L'arte, che si offre nella dominante dell'elemento sensibile, è realmente tale solo nel suo non ridursi completamente a esso, solo nel gesto continuamente interrotto di un trascendere che poi, negativamente, ricade su di sé; proprio in questo gesto *impossibile*, che mai possiede il proprio senso e che rimanda ad esso e alla sua inappropriabilità, essa si mostra come altamente riflessiva, come richiamante a sé il conoscere (nel suo senso, spesso, riduttivo di "sussumere") e il suo scacco. Adorno tenta di vedere nell'opera «una protesta contro la separazione» dei due aspetti, essendo il sensibile *l'occasione* e insieme *il limite* dell'intelligibile e del dicibile, e viceversa: «Il concettuale è, in quanto qualcosa di disseminato, indispensabile sia al linguaggio sia a qualsiasi arte, diventando però qui qualcosa di qualitativamente diverso rispetto ai concetti in quanto unità radicale di oggetti empirici. L'impronta dei concetti non è identica alla concettualità dell'arte; questa è tanto poco concetto quanto intuizione, e proprio perciò essa protesta contro la separazione [*Der Einschlag von Begriffen ist nicht identisch mit der Begrifflichkeit von Kunst; sie ist Begriff so wenig wie Anschauung, und eben dadurch protestiert sie wider die Trennung*]»⁶². Se l'opera è "tanto poco concetto quanto intuizione" è perché essa, per Adorno, si presenta come il paradigma di un momento di indistinzione e, insieme, di *passaggio* tra l'uno e l'altro, nel tramite del quale, richiamandosi e sfuggendosi, non solo rendono conto della loro reciproca incompiutezza se metafisicamente isolati, ma indicano e mostrano anche la soglia *critica* della ragione e del concetto in quanto immagine dei *limiti* della conoscenza, di ciò che non è possibile né solo porre né solo afferrare.

L'opera, nella sua movenza dialettica, non è riducibile né all'uno né all'altro polo, essa protesta contro la "separazione" (*die Trennung*) tra i due senza per questo farli coincidere, bensì "articolandoli". Essa ospita al proprio interno la contraddizione fra i due momenti da cui è paradossalmente intessuta: quello *spirituale* da un lato e quello *mimetico* dall'altro. Dimensione riflessiva e dimensione estetica – il linguaggio e il sensibile – necessitano l'una dell'altra convergendo entrambe verso un *limite*, verso una condivisa *impossibilità rappresentativa*. L'*apparenza sensibile* di cui consiste l'arte necessita dell'elemento discorsivo per articolarne in concetti la non-identità, sia rispetto all'esistente che rispetto al linguaggio stesso; solo il movimento riflettente del pensiero mostra l'*intelligibilità* dell'opera, tenta di dire ciò che il gesto e il fare dell'arte si limita a suggerire, così come solo la *negatività* radicale dell'opera può mostrare ciò che il linguaggio non riesce a possedere, la non risolubilità e la non appropriabilità logica del *sensibile*. Allo stesso modo di come solo l'arte, per Adorno, sembra poter mostrare ciò che la filosofia non riesce a dire, così quest'ultima assume su di sé lo sforzo continuo di esplicitare la *negatività*

⁶² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 130.

riflessiva e linguistica sedimentata nell'opera: poiché entrambi i momenti sembrano poter esistere solo come esposizione e limite dell'altro, mancato compimento e dell'uno e dell'altro, allora «l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta per dire ciò che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo non dirlo [*Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt*]»⁶³.

Articolandosi e richiamandosi di continuo, dimensione estetica e dimensione logica sono l'una l'immagine *eterogenea* dell'altra solo perché, simultaneamente, sono l'una il limite, l'*impossibilità logica* dell'altra. In questo senso, l'opera d'arte costituisce, secondo la lettera benjaminiana, una vera e propria “immagine dialettica” in quanto, anche solo per un momento, ciascuno dei due termini assume le sembianze dell'altro. La forma, come si vedrà, non è qualcosa di nettamente distinto dal contenuto – o “spirito” (secondo la valenza polisemantica che Adorno riserva a questa categoria) -, ma “contenuto sedimentato” (*sedimentierter Inhalt*), in essa stratificato; così, il contenuto, o significato, pur non coincidendo totalmente con la forma *sensibile*, può esistere solo risiedendo in ciò che esso *non-è*, nella propria *eterogenea* “immagine sensibile”. Rapporto dialettico, dunque, tra forma e contenuto – tra arte e filosofia – dal momento che ciascuno dei due momenti sembra trovare la propria consistenza solo nell'istante in cui assume le sembianze dell'altro, solo nel momento in cui *non-è*, *manca* se stesso. In altri termini, essi sono un che di attuale solo in quanto sempre potenziali, solo in quanto capaci di ripristinare la potenzialità irredenta insita nell'incompiutezza del tempo storico.

Infine, arte e filosofia, in prima istanza, convergono, come è stato giustamente ribadito, nel loro essere entrambe *interrogazione*⁶⁴, messa in questione; né l'una né l'altra, nella specificità e diversità di linguaggi, possiedono soluzioni e risposte, al contrario, lavorano nella direzione di un continuo domandare e sospendere, come incessante e infaticabile lavoro di “resistenza critica”, come consapevolezza di un non-sapere. Ciò di cui, per Adorno, la filosofia e l'arte costitutivamente consistono⁶⁵.

2. L'opera d'arte moderna: autonomia, forma, contenuto di verità

2.1 È più che evidente il tono perentorio attraverso il quale Adorno, nella *Teoria estetica*, si

⁶³ Ivi, p. 98.

⁶⁴ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno* cit., p. 146.

⁶⁵ Cfr. ivi, pp. 144-146.

sforza di indicare il compito dell'arte e il suo "modo di comportarsi" nel momento della sua "perduta ovvietà", del suo non poter continuare a esistere e sussistere senza una problematizzazione interna del suo stesso statuto. Nel mondo dominato dall'industria culturale, il problema dell'esistenza dell'arte fa tutt'uno con quello della sua *modalità* e del suo "poter-essere", del suo "modo di essere" ed esibirsi critico. La domanda sul "che cosa" dell'arte – "cosa è che rende l'opera d'arte *tale*? – fa tutt'uno con la questione *autoriflessiva* della propria messa in questione e del *modo* attraverso il quale essa può davvero ancora persistere in quanto arte. Interrogare l'esistenza o meno dell'arte, il suo "poter-essere", significa, radicalmente, interrogarsi sulle condizioni che la rendono possibile in quanto opera: vale a dire, porsi e riporsi attraverso essa il problema del senso e del non-senso di questa esperienza, della sua contingente, e *insieme* necessaria, significatività. La domanda sul "perché" dell'opera d'arte nella modernità si articola sempre all'interno di questo doppio, oscillante, movimento: l'interrogazione sulla propria possibilità rimanda circolarmente a quella della sensatezza possibile di questa vita, nella consapevole e tematica *distanza e non-identità* che separa, come la modernità dispiega visibilmente, l'opera dalla vita, la vita dalla sua *forma*.

Una precisazione necessaria della relazione tra *riflessività* e *destino storico* dell'arte – e quindi tra arte e filosofia – richiede di soffermarsi brevemente su quanto detto a tal proposito da Hegel nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*. Se già per Hegel l'opera d'arte si costituisce in proprio come un oggetto speculativo è per il ruolo che essa gioca nel processo di formazione dell'autocoscienza e dello spirito fino al pieno possesso di sé, alla propria dispiegata trasparenza a se stesso. Nel percorso e nel *processo* che lo spirito intraprende fino al compimento di sé, l'arte, in quanto dimensione *sensibile*, rappresenta il momento iniziale e inaugurale e, insieme, il suo grado minimo; se è vero che il lavoro dell'arte sull'immediatezza del dato sensibile apre quest'ultimo all'*intelligibile* del pensiero, è altresì vero che nello stadio estetico l'intelligibile e lo spirito sono ancora pienamente partecipi della *finitezza* che pertiene al sensibile. Nell'opera d'arte, il sensibile è e *non-è* tale, così come l'*intelligibile* si annuncia in esso senza però *superarlo*, senza dispiegarsi distanziandosi da esso: «Ne risulta che il sensibile deve essere sì presente nell'opera d'arte, ma manifestarsi solo come superficie e *parvenza* del sensibile. Infatti lo spirito non ricerca nel sensibile dell'opera d'arte né la concreta struttura materiale [...] né il *pensiero universale*, solo ideale, bensì vuole una presenza sensibile che deve sì rimanere tale, ma deve essere parimenti affrancata dall'impalcatura della sua semplice materialità»⁶⁶.

L'opera in quanto termine medio che apre il sensibile al proprio trascendimento e superamento rappresenta un terzo elemento, quasi una soglia di passaggio tra il sensibile della

⁶⁶ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, a cura di H. G. Hotho, Berlin, 1842-43, trad. it., *Estetica*, Einaudi, Torino, 1997, Tomo I, p. 48 (corsivi miei).

forma e l'idealità astratta del significato; situata, prendendo a prestito la terminologia hegeliana, *tra* il finito e l'ideale, essa si configura davvero come un *non più* e un *non ancora*; *non più* semplice esistenza materiale e *non ancora* puro pensiero: «Perciò il sensibile nell'opera d'arte, in confronto con l'esistenza immediata della cosa naturale, è elevato a semplice *parvenza*, e l'opera d'arte sta *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale. L'opera d'arte *non è ancora* puro pensiero, ma, nonostante la sua sensibilità, *non è più* semplice esistenza materiale, come le pietre, le piante, la vita organica [...]»⁶⁷. Sottolineandone il carattere di *parvenza*, Hegel vuole mostrare come la dimensione dell'*apparenza* coincida proprio con quella del lavoro sul sensibile, sul suo rendersi qualcosa di fenomenico per una coscienza. In questo incontro strutturale e, insieme, di passaggio tra sensibilità e astrazione, immediatezza e mediazione, l'arte *in quanto apparenza* è presentazione sensibile di ciò che è spirituale e intelligibile, messa in forma rigorosa che adegua e proporziona una forma sensibile e un contenuto intelligibile, spirituale⁶⁸; l'opera, più precisamente ancora, rappresenta il momento di indistinzione e insieme di *passaggio* tra il sensibile e lo spirito, in quanto, hegelianamente, *sensibilizzazione* dello spirito e, al contempo, *spiritualizzazione* del sensibile, relazione processuale di identico e non-identico: «le forme sensibili [...] non si presentano nell'arte solo in vista di se stesse e della loro forma immediata, ma anche con lo scopo di soddisfare in questa forma più alti interessi spirituali, giacché essi sono in grado di far vibrare lo spirito fin nella più intima profondità della coscienza. In tal modo il sensibile è nell'arte *spiritualizzato*, giacché lo spirituale appare in essa *sensibilizzato*»⁶⁹.

Ora, però, proprio perché costretto all'interno della dimensione sensibile, il contenuto o significato (lo spirituale) è impedito nella possibilità del suo pieno dispiegamento: l'arte, per Hegel, rappresenta solo una modalità parziale di esperienza del senso, dal momento che il contenuto ideale rimane qualcosa di esperibile solo in modo "mediato", come del resto testimonia largamente il tempo storico della modernità (questo sarà proprio uno dei punti di forza della dialettica negativa adorniana): per questo, «il sensibile nell'opera d'arte è già *un ideale che però non essendo l'ideale*

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. su questo quanto scritto recentemente da F. Desideri, *Hegel e l'opaca origine dell'arte*, in «aut aut», ottobre-dicembre 2014, pp. 75-90. Cfr. inoltre P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel* Laterza, Roma-Bari, 1989 e P. Montani, *Estetica e filosofia dell'arte*, in Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 54-55.

⁶⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica* cit., pp. 48-49. Del resto, considerando l'arte proprio e solo come "momento" destinato al superamento nella dialettica dello spirito assoluto, Hegel, in queste stesse pagine, mette in evidenza come «il sensibile dell'arte si riferisce solo ai due sensi *teoretici* della *vista* e dell'*udito*, mentre rimangono esclusi dal godimento artistico olfatto, gusto e tatto. Infatti questi tre sensi hanno da fare con la materialità come tale e con le sue qualità immediatamente sensibili, l'olfatto con il volatilizzarsi materiale nell'aria, il gusto con la dissoluzione materiale degli oggetti, il tatto con il caldo, il freddo, la levigatezza ecc. Per tale motivo questi oggetti non possono avere a che fare con gli oggetti dell'arte che devono mantenersi nella loro reale autonomia e non permettono un rapporto soltanto sensibile. Quel che è bene accetto a questi sensi non è il bello dell'arte».

del pensiero, al contempo esiste ancora esternamente come cosa»⁷⁰. Adorno stesso specifica come «La previsione di Hegel di un possibile perire dell'arte è conforme all'essere-divenuta di questa. Che egli la pensasse come transitoria, e nondimeno l'assegnasse allo spirito assoluto, è in armonia con il carattere ancipite del suo sistema [...]»⁷¹. Il sensibile, per Hegel, da una parte rimanda all'altro da sé – «non è presente come semplicemente sensibile»⁷² - dall'altra, però, non è mai pienamente *superato*, «conserva una precisa positività»⁷³. L'arte dovrebbe essere il riscatto e la sublimazione del sensibile nella trasparenza dispiegata dello spirituale, ma il sensibile mostra sempre una *resistenza* che ne impedisce l'assoluzione, e proprio su questa separazione e inconciliabilità si situa e insiste la riflessione adorniana: il sensibile è l'elemento «irriducibilmente dissonante» che «Hegel avverte benissimo e che porta a vedere l'ostacolo, il limite, l'inferiorità dell'arte»⁷⁴.

Ciò che per Adorno costituisce il punto di forza critico e riflessivo dell'opera d'arte – l'inadeguatezza e la sproporzione tra sensibile e intelligibile –, rappresenta per Hegel l'insufficienza conoscitiva dell'arte stessa. L'inadeguatezza tra la forma e il contenuto riguarda non solo la necessità per l'arte di esprimere nel finito-sensibile (la forma) il non-finito dello spirituale (il contenuto), quanto, più precisamente, il fatto che l'arte, potendo mostrare il contenuto solo nel medio della forma, lo occulta nell'istante stesso in cui lo svela: l'arte «è essenzialmente questo coappartenersi di manifestazione e nascondimento»⁷⁵, la bellezza è il “velo” del vero e non il suo svelamento più pieno, il suo *apparire* non il suo *avvenire* e *realizzarsi*. L'aporia intravista da Hegel, così, coincide esattamente con il punto di fuga della riflessione di Adorno: se la perfezione artistica dovrebbe consistere nella piena coincidenza e integrazione dei due poli, l'arte, però, rimane irrimediabilmente caratterizzata «da una fondamentale impossibilità che i suoi due lati coincidano senz'altro»⁷⁶. Così, già nel simbolico hegeliano, forma e significato si offrono come congiunti e, insieme, scissi, affini e, insieme, estranei; il significato, manifestandosi solo attraverso la forma, arretra nell'istante medesimo in cui si propone: essi «in questa assenza presente e futura di compenetrazione reciproca mettono in risalto, sì, la loro affinità ma altrettanto la loro reciproca esteriorità, estraneità, inadeguatezza»⁷⁷.

⁷⁰ Id., p. 48 (corsivi miei).

⁷¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 6.

⁷² P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel* cit., p. 27.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁷⁵ Ivi, p. 68.

⁷⁶ Ivi, p. 69.

⁷⁷ G.W.F. Hegel, *Estetica* cit., pp. 340-341: «Ma se [...] si concepisce l'idea del bello come lo spirito assoluto e quindi – come spirito – per se stesso libero, essa non si trova più perfettamente realizzata nell'esteriorità, in quanto ha la sua vera esistenza solo in sé come *spirito*».

Se per la modernità, dunque, l'esperienza dell'arte non possiede più la natura onnicomprensiva e sensatamente organica che caratterizzava la grande arte greca – l'epica greca, secondo Lukács, che segue passo dopo passo Hegel, era caratterizzata dall'identità di universale e particolare –, allora la sua esistenza, non potendo più essere considerata ed esperita come un che di immediato e veritativo, è strettamente connessa con quella dimensione *riflessiva* ormai interna all'opera medesima. Essa ci si offre nella forma di questo paradosso riflessivo: nel momento stesso in cui si pone come qualcosa di presente, il suo stesso esserci, non essendo più qualcosa di immediato, rimanda al problema e alla questione stessa della sua esistenza, della sua *possibilità*. La sua presenza rimanda *simultaneamente* al suo poter essere e non-essere, così come la sua esistenza fa tutt'uno e convive con la propria *problematicità*, con la problematicità del proprio statuto. Nello spazio e nel distanziamento riflessivo che ora abita l'oggetto privandolo di ogni immediatezza, l'opera perde ogni determinazione univoca, divenendo qualcosa di continuamente disponibile e solo *processualmente* determinabile.

Tutto questo trova la propria estrema formulazione e concreta applicazione nella *Teoria del Romanzo* del giovane Lukács, dove la non compiutezza dell'opera – nello specifico del romanzo moderno – la costituisce come «sempre aperta»⁷⁸, illimitata e indefinita in quanto costitutivamente *riflessiva*, processuale e sempre scissa. La riflessione sfrangia dall'interno l'organicità del romanzo, confermando così l'impossibilità dell'opera di risolvere la vita nella rappresentazione: «Il processo concepito come forma interna del romanzo, è il cammino dell'individuo problematico verso se stesso [...] fino alla chiara autocoscienza. Raggiunta quest'autocoscienza, l'ideale trovato getta, sì, luce, quale senso della vita, sull'immanenza della vita, ma la scissione tra essere e dovere non è tolta di mezzo, né può essere abolita nella sfera in cui ha luogo, nella sfera del romanzo»⁷⁹. L'opera rivela, in questo modo, l'interdipendenza tra l'idealità del senso e il suo carattere d'astrazione, in quanto sempre connesso alla frammentaria e non risolvibile *contingenza* della vita e del mondo che mostra, a sua volta, l'interdipendenza tra l'opera d'arte come totalità creata e la dimensione riflessiva. Il romanzo infatti, nel momento stesso in cui si pone come “totalità creata”, attraverso l'elemento *riflessivo* denuncia l'astrattezza di questa visione del senso, dichiarando l'impossibilità della forma di esaudire in sé l'eterogeneità del mondo e della vita. L'elemento riflessivo per Lukács – l'autocoscienza –, allora, arriva a costituirsi, in questo modo, come ciò che rende possibile il configurarsi dell'opera d'arte in quanto totalità “creata” e come ciò che dichiara l'impossibilità che il senso nella vita coincida con quello dell'opera (la dice e la disdice), dal momento che la vita rimane sempre *altra* rispetto alle pretese totalizzanti della rappresentazione.

⁷⁸ Cfr. Per il rapporto *riflessione*-romanzo a partire dalla riflessione del giovane Lukács si rimanda a quanto detto da G. Di Giacomo in *Estetica e letteratura* cit., pp. 30-32.

⁷⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo* cit., p. 107.

2.2 Nello specifico della *Teoria estetica*, l'opera d'arte moderna si colloca nello spazio intermedio posto tra l'arte tradizionale, la cui compiutezza ha perso "diritto all'esistenza", e l'arte d'avanguardia la cui "confusione con la vita" e con la realtà la riduce ad essere semplice "res", una "cosa fra cose" priva di ogni valenza e dimensione critica⁸⁰. L'opera d'arte moderna allora, per Adorno, deve essere in grado di mostrare una *autonomia* capace di costituirla come una "negazione determinata" dell'esistente, vale a dire una radicale sospensione e messa in questione dell'ordine vigente articolabile solo attraverso la propria *distanza* dalla realtà, del suo riferirsi e *rimandare* alla realtà solo in quanto *altra, non-identica* rispetto ad essa. Solo attraverso l'esercizio costante di questa *negatività* pervasiva e insistente essa può far emergere quella "dimensione utopica" che si mostra nel carattere di "apparenza" dell'opera, in quella piega riflessiva che non solo la denuncia come un che di irreale smentendone la pretesa di senso esaustiva, ma che, costantemente, rimanda *all'altro da sé* nell'istante medesimo in cui ne esplicita l'impossibilità di possesso. L'arte d'avanguardia, per Adorno, nella sua progressiva *confusione* tra la dimensione formale e la realtà, non fa altro che tentare di risolvere la vita all'interno dell'arte, ricercando una falsa sintesi tra la forma e la vita, tra il linguaggio e il mondo, di cui, al contrario, la modernità rappresenta l'avvenuta e non risolvibile *scissione*. La consapevolezza *riflessiva*⁸¹ dell'impossibilità di una sintesi dirimente tra la forma e la vita implica l'impossibilità logica di ogni loro convergenza e conciliazione: la vita, o il mondo, sono tali in quanto *sempre eccezionali* rispetto alla forma, e compito dell'opera è quello di esplicitare la pervasività di questa *negatività dialettica*, di testimoniare l'irriducibilità di questa reciproca non-coincidenza. In questa oscillazione polare prende corpo il paradosso dell'opera e la propria ambivalenza: essa deve rendere conto della vita, deve *testimoniarla*, solo attraverso una forma e un discorso che, al contempo, *rimandano* a essa *proprio* per non coinciderci, mostrino la propria inattuabile e inattuabile *distanza* dalla vita medesima. L'impossibilità di risolvere il mondo nella compiuta realizzazione del senso e nel compimento formale del prodotto artistico è l'immagine apparente del porsi di quest'ultimo come qualcosa di assolutamente *potenziale*, come qualcosa di solamente *possibile*; il carattere frammentario e irreparabile che l'opera d'arte moderna espone – come nel caso paradigmatico di Beckett – da una parte testimonia della frammentarietà non componibile dell'eterogeneità sensibile, dall'altra, con un gesto autoriflessivo, rimanda alla questione stessa della propria *possibilità*, del proprio poter continuare a esistere o meno come opera d'arte, del suo poter significare solo urtando di continuo contro i *limiti del linguaggio*. L'incapacità

⁸⁰ Cfr. G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit., p. 103.

⁸¹ *Ibidem*: «Inoltre l'arte moderna deve radicalizzare e tematizzare dal suo stesso interno l'elemento riflessivo che nell'arte tradizionale rimaneva implicito e che le attuali produzioni d'avanguardia hanno di fatto messo a tacere».

di poter comprendere l'eterogeneo nella totalità predicativa del discorso, nel momento stesso in cui rimarca lo scarto tra il linguaggio e il sensibile rimanda al problema della loro negativa articolazione: l'opera d'arte, insomma, si configura come l'oggetto reale e attuale che, però, interroga la propria *possibilità* (legittimità e non ovvietà), allo stesso modo di come, tramite la frammentarietà della propria forma, esplicita la propria presenza attraverso la sospensione e il *venir meno* della propria compiutezza rappresentativa.

Così, tornando a quanto accennato in precedenza, l'opera d'arte, nella modernità, ha perso la propria "ovvietà", cioè il proprio diritto all'esistenza (*ihr Existenzrecht*). Ricordiamolo: «È diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere [*Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht*]. La perdita di cose da fare senza riflettere o in modo non problematico non è compensata da quella sconfinata infinità di ciò che è diventato possibile di fronte alla quale si vede posta la riflessione»⁸². In questo modo la conquistata "libertà assoluta nell'arte" (*die absolute Freiheit in der Kunst*) «finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente nell'intero», dal momento che «In quest'ultimo il posto dell'arte è diventato incerto. L'autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale e delle relative imitazioni si nutrive dell'ideale di umanità. Essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società [*Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde*]]»⁸³. Se da una parte, proprio a partire dal loro carattere di *autonomia*, è divenuto incerto (*Ungewiß*) se l'arte in generale sia ancora possibile (*ob Kunst überhaupt noch möglich sei*), «se essa, a seguito della propria emancipazione, non abbia da sé messo in pericolo e perduto i propri presupposti», dall'altra, sempre in quanto costitutivamente *autonome*, «Le opere d'arte vengono fuori dal mondo empirico e ne producono uno che ha un'essenza peculiare che gli si contrappone, come se anche questo fosse qualcosa di essente [*Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre*]]»⁸⁴.

Nelle prime pagine di *Teoria estetica*, Adorno annuncia immediatamente uno dei molteplici paradossi che la attraversano: l'opera, a partire dalla propria *autonomia*, sembra "rinunciare

⁸² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 3.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 4 (corsivo mio). Marco Maurizi mette in evidenza quanto, nella dialettica dell'arte, «ogni concetto o immagine usata, collocata nel cerchio magico del fenomeno artistico, assume l'aria del "come se"». Cfr. M. Maurizi, *L'arte e la dialettica dell'illuminismo*, in Id., *Chimere e passaggi. Cinque attraversamenti del pensiero di Adorno*, Mimesis, Milano, 2015, p. 66.

all'empiria", sembra porsi come qualcosa di separato e conchiuso – di “totalmente altro” – che rinuncia al proprio rimando critico alla realtà. Ma, rinunciando all'empiria, ovvero rifiutandosi di adeguarsi ad essa e di coincidere con essa – tratto che a partire dal carattere di autonomia dell'opera non è qualcosa di secondario ma, al contrario, “una legge immanente al suo stesso concetto” (*ist ein ihr immanentes Gesetz*) – l'opera ne «sanziona il predominio»⁸⁵. A guardare cosa è diventata la realtà nel contesto del dominio, non si può più assumere l' “essenza affermativa dell'arte”, cioè il suo ineliminabile carattere rappresentativo e risolutivo. Per questo l'opera deve articolare la propria dialettica, vale a dire deve «volgersi contro ciò che costituisce il suo proprio concetto» e, in questo modo, smarrire il proprio carattere di presenza compiuta, diventare «incerta nella sua più intima fibra [*wird daruch ungewiß bis in die innerste Fiber hinein*]»⁸⁶. Anche in questo senso, le opere devono essere caratterizzate da un mettersi in questione dal loro stesso interno, motivo per cui, nel loro rivolgimento riflessivo, non esplicitano affermativamente nessuna essenza e nessun significato determinato o sostanziale, ma mostrano, prima di tutto e *autoriflessivamente*, la propria “messa in opera”, la propria *processualità* e indeterminatezza, ciò che Adorno chiama la capacità di «dare forma agli elementi del vigente»⁸⁷.

Le opere, negativamente, non affermano alcuna tesi ma, al contrario, esibiscono la “messa-in-forma” della realtà, la composizione e la costruttività dell'esperienza, denunciando contemporaneamente la propria *non-identità* rispetto a ogni immediatezza, la loro distanza dall'ordine vigente; in questo senso la *forma* dell'opera è tanto volta «contro il meramente esistente, il vigente (*das Bestehende*)» - in quanto “lavorato”, dunque trasceso nella propria immanenza –, quanto «dando forma agli elementi del vigente [*wie als Formung der Elemente des Bestehenden*] è venuta in soccorso a quest'ultimo»⁸⁸, in quanto lo *rende di volta in volta possibile* e nuovamente pensabile, transcendendone la fantasmagorica autorità e identità. La vita, in breve, non esiste scissa dal proprio *uso*, in questo caso dalla propria forma. Incorporando l'elemento riflessivo al proprio interno, che ne sospende ogni determinazione sostanziale, la forma mostra il costituirsi di un “contenuto di verità”, di un significato intellegibile e pensabile che può essere colto solo nel medio dell'elemento sensibile. Il dicibile, in questo senso, fa tutt'uno con il fatto che l'eccedenza della dimensione sensibile non possa esaurirsi pienamente nel linguaggio: il sensibile, nel momento in cui

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*. A conferma del carattere “incerto” e paratattico tanto del metodo e dell'opera adorniana quanto dello statuto del suo “oggetto”, il termine *ungewiß*, nelle prime due pagine dell'opera compare quattro volte, di cui una nella variante sostantivata di *Ungewißheit*.

⁸⁷ *Ibidem*:

⁸⁸ *Ibidem*: L'opera «dal momento che aggredisce quella che per l'intera tradizione si è garantito che fosse la sua concezione di base, essa muta qualitativamente, diventa a sua volta qualcosa di altro. Riesce a farlo perché nel corso dei tempi, con la propria forma, tanto si è volta contro il meramente esistente, il vigente, quanto dando forma agli elementi del vigente è venuta in soccorso a quest'ultimo».

rimanda alla propria *dicibilità*, segna il *limite* del ‘dire’ stesso. Ecco perché l’espressione del contenuto, o significato, è qualcosa che può darsi solo in ciò che esso *non-è*, nell’altro da sé, nell’immagine eterogenea di una *apparenza sensibile*. Non esistono significati a priori precostituiti, ma solo significazioni potenziali che negativamente, attraverso il limite di linguaggio esibito, rimandano alla loro *mediazione* con l’elemento sensibile, al loro poter-essere solo attraverso ciò che *non sono* e, dunque, al loro non poter mai coincidere con se stessi né con il mondo in cui si collocano. Ancora una volta, ogni immagine e ogni momento di linguaggio esiste solo in quanto *rimando* e *apparenza* di ciò che esso *non è*. Se qualcosa esiste solo all’interno del proprio *modo di essere* e della propria *forma*, la negatività della forma coincide con quella della parola e del senso in genere; se, come ha scritto Jacques Derrida, scrivere è sapere che ciò che non è ancora prodotto nella lettera non ha altra dimora che la lingua medesima, allora il *sensò* può «abitare se stesso»⁸⁹ e mostrare se stesso solo *attraverso* il suo esser-detto, o scritto. Il *sensò*, dunque, mostra la propria presenza a sé solo *differendo* da sé, prendendo corpo in ciò che esso non è, non coincidendo con sé. Per questo, il senso testimonia della propria *presenza* con la stessa intensità con cui rivela la propria *inappropriabilità*: «Scrivere è sapere che ciò che non è ancora prodotto nella lettera non ha altra dimora, non ci attende come *prescrizione* in qualche τόπος οὐράνιος o in qualche intelletto divino. Il senso deve attendere di essere detto o scritto per abitare se stesso e diventare quello che è differendo da sé: il senso»⁹⁰.

2.3 Nella sua analisi, Adorno non nutre alcun dubbio sul fatto che la *forma*, l’opera in quanto “forma” e, in qualche modo, in quanto *prodotto* – oggetto carico di ambivalenza capace di mettere a tema la relazione tra la *singolarità* di un gesto con la dimensione *comune* e *plurale* della sua valenza critica e comunicativa –, debba rimanere *distante* e non-identica rispetto al reale cui si rivolge, debba evitare di rispecchiarlo aderendo a esso mimeticamente e rappresentativamente, debba testimoniare del non-identico rispetto all’identità dominante del e nel vigente. La confusione *virtuosistica* fra *forma* e vita – o arte e vita, o ancora tra *poiesis* (produzione) e *praxis* (azione) – finisce con il sopprimere proprio ciò che fa di una “res-fra-le-res” un’opera e, viceversa, ciò che fa di un’opera un’oggetto convivente con altri oggetti. Per Adorno, ricordiamolo, l’opera d’arte deve svolgere il paradosso di essere, nello stesso tempo, singolarità materiale e sensibile e espressione dicibile e intelligibile. Solo in quanto “oggetto-tra-oggetti” (*res* tra le *res*), solo come “cosa-nel-mondo” essa può dare corso alla dialettica negativa che la abita, dialettica che rende conto di quanto

⁸⁹J. Derrida, *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, trad. it., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 2002, p. 14.

⁹⁰*Ibidem*.

ogni elemento – significante e significato, forma e contenuto, sensibile e intelligibile –, lungi dal poter appagarsi l'uno dell'altro o dal risolversi in un universale ad essi sovrastante, venga meno l'uno *attraverso* l'altro e, in questo continuo sottrarsi, rimandi alla possibilità d'essere dell'uno solo nel medio dell'altro. In sintesi, i termini sempre in tensione tra loro si negano *solo e proprio* per rendersi reciprocamente *possibili*. All'interno di questa negatività dialettica assume il suo ruolo centrale la categoria dell'*autonomia* dell'opera, la quale è divenuta tale solo dopo essersi liberata della funzione liturgica e culturale che l'ha tendenzialmente, se non primariamente, caratterizzata come *rappresentazione di qualcosa di esterno* rispetto a essa.

Una breve considerazione a questo proposito: già nella *Dialettica dell'illuminismo*, Adorno e Horkheimer avevano affermato quanto l'autonomia della dimensione estetica fosse una precisa conseguenza storica derivante dal consolidarsi del sistema dell'identità nelle forme di vita capitalistiche. È precisamente quanto in quest'opera mostrava la figura di Odisseo nell'episodio del passaggio davanti alle Sirene: qui, la bellezza del canto rappresentava tanto la capacità di trasformare l'esistente attraverso l'esperienza del bello, quanto la possibilità che la dimensione utopica – la bellezza come “promessa di felicità” – potesse avverarsi nel mondo della prassi, rimandando a sua volta alla forza pratico-operativa dell'esperienza del canto e della bellezza, dunque all'unione indissolubile tra dimensione estetica e dimensione pratica: in questo senso, «L'angoscia di perdere il Sé, e di annullare, col Sé, il confine tra se stessi e il resto della vita, la paura della morte e della distruzione, è strettamente congiunta ad una promessa di felicità da cui la civiltà è stata minacciata ad ogni istante»⁹¹. Perduta con la modernità – la forza emancipativa della ragione e della produzione incarnata da Odisseo – quella stretta connessione tra canto e vita, tra bellezza e stati di cose, l'arte, ormai praticamente *distante* dalla realtà, si riduce a vivere nell'isolamento di un'esperienza puramente contemplativa: diventata oggetto di contemplazione e di puro spettacolo, essa, separata dalla realtà, rimanda a quest'ultima come a qualcosa di acquisito e non trascendibile né trasformabile: «Finché l'arte rinuncia a valere come conoscenza, escludendosi così dalla prassi, è tollerata dalla prassi sociale come il piacere»⁹². Il godimento della contemplazione e dello spettacolo, nel momento del loro trionfo, non fanno altro che confermare la sussistenza degli stati di cose: il pensiero di Odisseo, nel passaggio davanti alle Sirene

conosce solo due possibilità di scampo. Una è quella che prescrive ai compagni. Egli tappa loro le orecchie con la cera, e ordina loro di remare a tutta forza. Chi vuol durare e sussistere, non deve porgere ascolto al richiamo dell'irrevocabile, e può farlo solo in quanto non è in grado di ascoltare. È ciò a cui la società ha

⁹¹ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 41.

⁹² *Ibidem*. Cfr. inoltre A. Wellmer, *La promessa della felicità e perché essa non può essere mantenuta*, in Th.W. Adorno, *Mito, mimesis, critica della cultura* cit., pp. 41-42.

provveduto da sempre. [...] Essi diventano pratici. L'altra possibilità è quella che sceglie Odisseo, il signore terriero, che fa lavorare gl'altri per sé. Egli ode, ma impotente, legato all'albero della nave, e più la tentazione diventa forte, e più strettamente si fa legare, così come, più tardi. Anche i borghesi si negheranno più tenacemente la felicità quanto più – crescendo la loro potenza – l'avranno a portata di mano. [...] Essi riproducono, con la propria vita, quella dell'oppressore, che non può più uscire dal suo ruolo sociale. Gli stessi vincoli con cui si è legato irrevocabilmente alla prassi, tengono le Sirene lontano dalla prassi: la loro tentazione è neutralizzata a puro oggetto di contemplazione, ad arte. L'incatenato assiste ad un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, *muore già in un applauso. Così il godimento artistico e il lavoro manuale si separano all'uscita dalla preistoria*⁹³.

Ma qui entra in gioco una componente ulteriore, un paradosso insuperabile che già la *Dialettica dell'illuminismo* esprime e impone (e che *Teoria estetica* assume e svolge "in proprio"), che coincide con la problematicità di fare del concetto di "autonomia" una condizione, come dire, *ontologica* dell'esperienza estetica, dal momento che la formazione del suo concetto, come specificato anche in precedenza, non può essere considerato come qualcosa di assunto a priori. L'*autonomia*, infatti, è tanto una *legge immanente* dell'opera, una sua *condizione*, quanto un esito storico del suo svolgimento, un che di "*condizionato*". Una visione dell'arte basata sulla categoria dell' "autonomia", vorremmo dire, esprime una forma radicalmente "strumentalizzata" e mercificata (in quanto prodotta da quella che Adorno appella come *ragione strumentale* di contro alla *ragione critica*) di una esperienza come quella "estetica" che, per Adorno stesso, si costituisce come la sospensione e la "messa in questione" critica di ogni forma di strumentalizzazione e immediatezza. In altre parole, l'opera d'arte, attraverso la categoria dell' "autonomia", riflette tanto l'esperienza della scissione tra opera e azione, forma e conoscenza, quanto, in un senso *più originario*, quella dell'*uso*, della *composizione* e della *costruzione* dell'esperienza medesima. In breve – questo il paradosso di cui l'arte *consapevolmente* deve tenere conto –, il concetto di *autonomia* dell'opera è, *insieme*, tanto una conseguenza del processo di razionalizzazione che la emancipa dalla sua origine culturale e la immette nella logica capitalistica di scambio e produzione delle merci, quanto qualcosa che, potremmo dire, le "appartiene in proprio", come legge immanente che esiste e persiste proprio in *opposizione* a tale logica, dal momento che grazie all'*autonomia* della *forma* l'opera *resiste* alla sua piena assimilazione e confusione nel principio di identità incarnato nella merce. In questo senso Adorno mantiene in stato di sospensione il proprio pensiero, difendendo il paradosso di una *autonomia* dell'opera, del suo poter essere *regola a se stessa*, che può essere davvero tale solo nel «*consapevole* farsi merce dell'opera d'arte»⁹⁴, del suo aderire alle

⁹³ Ivi, p. 42 (corsivi miei).

⁹⁴ Cfr. G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi* cit., p. 15: «C'è evidentemente una contraddizione: Adorno accetta nel dominio dell'arte una razionalità tecnica e scientifica di cui tuttavia denuncia gli effetti negativi

norme cui pure retroagisce tramite quell'uso della vita e del materiale che coincide con il momento della forma. Questo il modo d'essere attraverso il quale, in quanto uso e regola a se stessa, l'opera si scopre gesto innovativo, costruttivo e non riproduttivo (con le parole di Heidegger potremmo dire "formatore di mondi"), aperto al possibile, oltre l'identico:

L'esperienza artistica è autonoma unicamente quando rigetta il gusto del godimento. La via che porta ad essa fa passare attraverso il disinteresse [*Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit hindurch*]; l'emancipazione dell'arte dai prodotti della cucina o della pornografia è irrevocabile. Ma essa non trova pace nel disinteresse. Il disinteresse riproduce immanentemente, alterato, l'interesse. Nel mondo falso ogni ηδονή è falsa. Per amore della felicità si rinuncia alla felicità. Così il desiderio sopravvive nell'arte [*Um des Glücks willen wird dem Glück abgesagt. So überlebt Begehren in der Kunst*]⁹⁵.

2.4 La nozione di "autonomia", in quanto sempre connessa con quella di "non-autonomia" (l'eterogeneo), si presenta anch'essa come una nozione intimamente ambivalente di cui l'opera mostra, tematizza e radicalizza esemplarmente la portata. Da una parte, l'autonomia deve rimanere qualcosa di non-revocabile, motivo per cui l'opera non può avere una funzione "affermativamente" sociale, non coincidendo essa con una tesi dogmatica sul mondo ma, al contrario, essendo la prassi sociale qualcosa di cui l'opera rende conto – a cui offre la parola – solo e proprio a partire dal suo svolgimento interno, dalle forme di organizzazione della propria compagine formale. Dall'altra, sempre a partire dall'irrinunciabile "carattere di autonomia", l'opera è qualcosa che "viene fuori dal mondo empirico" ma che, per sua stessa costituzione, tende a produrre un mondo semantico che sembra possedere una propria «essenza peculiare»⁹⁶, rischiando, in questo allontanamento *affermativo*, di proporsi come una consolazione di consumo per quanto il vigente esclude. La legge e il movimento immanente all'opera, riprendendo una citazione precedente, è quello di tendere sempre, in qualche modo, alla "affermazione": «Le opere d'arte vengono fuori dal mondo empirico e ne producono uno che ha un'essenza peculiare che gli si contrappone [...] Perciò, per quanto facciano le tragiche, esse tendono a priori all'affermazione [*Damit tendieren sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich aufführen, zur Affirmation*]⁹⁷».

Ecco perché le opere d'arte, tenendo sempre conto del proprio carattere tendenzialmente affermativo e, insieme, dell'impossibilità di poterlo ancora mantenere come tale, devono *negare* ciò che pure il loro stesso movimento propone, devono fare della loro esistenza una *non-esistenza* o, più

sull'evoluzione sociale, ma non si tratta della stessa razionalità. Se Adorno assume il rischio di una fuga in avanti della modernità artistica, è giustamente perché le opere d'arte non sono prodotti come gli altri, in quanto esse imitano la razionalità che regna nell'universo disincantato della realtà per meglio marcare la distanza che separa l'apparenza artistica dal reale».

⁹⁵ Th.W. Adorno cit., p. 19.

⁹⁶ Ivi, p. 4.

⁹⁷ *Ibidem*.

precisamente ancora, devono fare della loro realtà un'*apparenza*. Essa, secolarizzata ed emancipata rispetto alla propria origine culturale e alla passata forza *simbolica* di integrale redenzione dell'esistente – «la pretesa integrale alla verità della redenzione [*ungeschmälerten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung*]⁹⁸ – rischia continuamente di condannarsi al tentativo di «offrire all'essente e al vigente una consolazione che, priva della speranza in qualcosa d'altro, rafforza la signoria di ciò da cui vorrebbe affrancarsi l'autonomia dell'arte»⁹⁹. I «*cliché* del conciliante lucre che dall'arte si spanderebbe sulla realtà sono ripugnanti non solo perché, con il loro armamentario borghese, fanno la parodia del concetto enfatico di arte inserendola tra gli spettacoli consolatori della domenica»¹⁰⁰. Se l'opera d'arte rinuncia all'empiria, all'eterogeneità sensibile contingente e caduca, presentandosi come una realizzata totalità intelligibile¹⁰¹ - diremmo, in termini di linguaggio, un discorso conchiuso e compiuto riguardo al mondo –, essa non fa altro che confermare puntualmente la non oltrepassabilità dell'ordine vigente. La sua conclusività *affermativa*, da “spettacolo consolatorio della domenica”, non sarebbe altro che il ritratto fedele, o la siamese copia formale, della chiusura identitaria con cui si presenta il mondo del dominio amministrato. Se è vero, allora, che è la stessa nozione di autonomia che deve essere interrogata e messa in questione è perché, come abbiamo anche visto fino ad ora, ogni categoria del pensiero adorniano deve mostrare, in nome della logica polare che il pensatore stesso esige e scova, di essere dialettica al proprio stesso interno, nella sua stessa costituzione, di non poter mai coincidere con la propria presenza, di possedere un *altrimenti* o una predicabilità taciuta all'interno del suo stesso modo di essere e di comporsi.

Ora, secondo Adorno, sono i concetti stessi di *forma* e di *autonomia*, e dunque di *opera*, a “rimandare”, per essere davvero tali, a quanto essi “non-sono”; in questo senso, la *dicibilità* dell'opera – dove *logica* e *ontologia* si incontrano e richiamano dal momento che il suo modo di *essere* non si dà mai scisso dal suo modo di *dire* – può essere tale solo se sorge nella relazione ineliminabile con quanto essa *non-è*: il suo *dire* è tale solo e proprio nella relazione con l'*eterogeneità sensibile* che ne segna i limiti, allo stesso modo di come la sua *autonomia* è tale solo nel rimando, interno ed esterno, alla *non-autonomia* e all'*eterogeneità* del mondo empirico. Come è stato detto, «è la modalità di questa connessione»¹⁰² a costituire l'andamento specifico dell'arte moderna. Ecco perché l'arte non è qualcosa che può essere compreso solo tramite esplicitazione di

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem*: «Di tale consolazione è sospettato lo stesso principio di autonomia: dal momento che esso pretende di porre da sé la totalità, qualcosa a tutto tondo, in sé conchiuso, questa immagine si trasmette al mondo in cui l'arte si trova e che la genera».

¹⁰² G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit., p. 105.

tesi o principi, ma «qualcosa che si può chiarire solo facendo riferimento alla sua legge di movimento [*nur an ihrem Bewegungsgesetz*], non ricorrendo a invarianti [*nicht durch Invarianten*]»¹⁰³. L'opera possiede il proprio concetto, la propria pensabilità, all'interno di una «costellazione di categorie e momenti»¹⁰⁴ che mutano storicamente e che, per questo, la rendono «refrattaria alla definizione»¹⁰⁵, alla determinazione specifica di cosa essa *sia*. L'opera è qualcosa che richiede di essere pensata solo in *relazione* al suo *altro*, si «determina in rapporto a ciò che non è [*Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist*]. L'arte si specifica in relazione a ciò per cui si separa da ciò a partire da cui è divenuta; la sua legge di movimento è la sua propria legge formale. Essa sussiste solo nel rapporto con il proprio altro, è il processo che chiama in causa quest'ultimo [...] La verità sussiste unicamente come divenuto [*Sie ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Proceß damit [...] Wahrheit ist einzig als Gewordenes*]»¹⁰⁶. La relazione costante con quanto essa “non-è”, con il “proprio altro”, implica una dimensione storico-processuale che pertiene al modo stesso di essere dell'opera e alla tensione significativa che essa esprime, la quale fa corpo con ciò che Adorno chiama, classicamente, il suo *contenuto*¹⁰⁷. Il *contenuto* dell'opera, a sua volta, non coincide affatto con un significato ad essa esterno, non si risolve nella rappresentazione di qualcosa “d'altro-da-sé”, ma *rimanda* a esso, alla necessità della sua *pensabilità* ed espressione solo a partire dalla processuale non-definibilità, indeterminatezza e frammentarietà formale di cui si forgia la sua natura radicalmente *potenziale*.

In questo senso, forma e contenuto, significante e significato, non sono referenzialmente separati, costituiti e ontologicamente definiti ma, al contrario, si indeterminano l'uno nell'altro e, insieme, non coincidono l'uno con l'altro. La *forma*, in quanto autonoma e non-identica rispetto a ciò di cui parla, *mostra* il proprio aver-a-che-fare con il mondo solo nel momento in cui rimanda, in prima istanza, *a se stessa*. È la tensione al non-identico che la forma esprime a rendere l'opera non completamente circoscrivibile al genere delle “semplici-cose”. Nel suo andamento polare essa «vuole quella identità con se stessa che nella realtà empirica viene imposta con violenza, senza perciò ottenerla, a tutti gli oggetti in quanto identici con il soggetto. L'identità estetica deve soccorrere il *non-identico* oppresso dalla coercizione identitaria all'interno della realtà [*Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätzwang in der Realität unterdrückt*]»¹⁰⁸. Solo in virtù della separazione dalla realtà empirica, «che permette all'arte di

¹⁰³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 6.

¹⁰⁴ Ivi, p. 5.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ivi, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibidem*: «Quel che in essa è specificamente artistico va dedotto dal suo altro: *contenutisticamente*; solo questo potrebbe soddisfare in qualche modo l'esigenza di un'estetica materialistico-dialettica» (corsivo mio).

¹⁰⁸ Ivi, p. 8.

modellare il rapporto tra intero e parti secondo la propria esigenza, l'opera d'arte diventa essere alla seconda potenza»¹⁰⁹. In questo senso, viene ribadita la relazione di non-identità, di *aderenza* e, insieme, di *distanza*, di *rimando* proprio a partire dalla *separazione* autoriflessiva della forma, tra opera ed esistente empirico, forma e relazione con la realtà, linguaggio e mondo; le opere d'arte sono «copie del vivente empirico nella misura in cui concedono a quest'ultimo ciò che a loro fuori viene rifiutato [*Kunstwerke sind Nachbilder des empirisch Lebendigen soweit sie diesem zukommen lassen, was ihnen draußen verweigert wird*], e pertanto lo liberano da ciò a cui le riduce la loro esperienza cosale-estriore»¹¹⁰; vale a dire, le opere d'arte, attraverso il non-senso della frammentarietà formale sono *copie*, dunque, non di stati di cose o dati di fatto, ma di ciò che in essi *manca* e ancora *non-è*, dunque di quel *poter-ancora-essere* che essi stessi esigono. Mentre la *non-identità* tra l'opera e la realtà non può essere risolta o eliminata, le opere in quanto *res*, seppur *autonome*, traggono alimento da ciò che nel mondo persiste nell'*inespresso* – «l'altro del mondo» –, da ciò che non si è realizzato e risolto in *atto*, o in *pura presenza*, che «è stato rimosso o dimenticato. L'arte è la memoria di questo *altro* e deve esserlo, a meno di perdere se stessa; deve darne testimonianza conservandolo e con ciò stesso salvandolo dall'oblio»¹¹¹.

2.5. L'*agire* dell'opera non si esaurisce nel riferirsi a contenuti ad essa esterni che la decifrano, ma ad una *significazione* potenziale e possibile, *processualmente configurabile* in quanto stratificata e *sedimentata* all'interno della propria materialità, del proprio medio *formale*. La *forma* incarna, per l'appunto, questo momento e luogo di *astrazione* e *separazione*: "forma" è il sinonimo riflessivo del *sensibile* colto come distante e separato rispetto alla propria immediatezza empirica, o esistenza naturale. L'opera, come lingua e come immagine, è un'esistenza che conserva la propria *separazione* – *distanza* e non-identità riflessiva – rispetto alle determinazioni empiriche, pur rivolgendo il proprio sguardo verso il reale stesso, ma solo a partire dal proprio luogo, dalla propria negatività. La *distanza* e la *separazione* accompagnano sempre la categoria della forma e, in qualche modo, ne costituiscono l'origine e, insieme, la *destinazione*: in altre parole, essa è la *conseguenza* di una "presa-di-distanze" da fini o scopi immediati e, al contempo, *genera* e *produce* la *distanza riflessiva* e *significante* che testimonia di un *poter-essere* irrealizzato. Dare e *darsi* una forma attraverso l'opera, significa deviare e distrarsi rispetto alla reiterazione dell'identico o, similmente, inserire un *gradiente di discontinuità* nel *continuum* progressivo e lineare del tempo.

La forma in Adorno, allora, non è solo l'esito sempre provvisorio della configurazione del *sensibile*, ma anche e allo stesso tempo, ciò che *rende possibile* l'esperienza del *sensibile* stesso, ciò

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit., p. 106.

nel tramite di cui ne *diventa possibile l'esperienza*¹¹². Se, seguendo Adorno, le opere d'arte sono *viventi* in quanto *parlano* (*Lebendig sind sie als sprachende*) in modo difforme e divergente tanto dagli oggetti naturali (visti come “semplici-presenze”, impossibile nuda esistenza del mondo delle “cose”) quanto dai soggetti che le hanno fatte (il loro linguaggio non coincide con quello di un soggetto psicologico “creatore”), è perché esse «parlano in virtù della comunicazione di tutto ciò che è singolo al loro interno [*Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen*]. Entrano perciò in contrasto con la frammentarietà del meramente essente»¹¹³. Proprio in quanto *artefatti* [*Artefakte*], «prodotti di lavoro sociale, comunicano anche con l'empiria che revocano, e da essa traggono il proprio contenuto [*Kommunizieren sie auch mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen sie ihren Inhalt*]»¹¹⁴. In questo modo, attraverso il momento della *messa-in-forma* essa, simultaneamente, «nega le determinazioni apposte categorialmente all'empiria e [...] serba nella propria sostanza l'empiricamente esistente»¹¹⁵. Se, dunque, l'arte, *nella sua stessa costituzione*, nega le determinazioni apposte all'empiria e tuttavia, proprio in nome di ciò, serba in se stessa l'esistente medesimo, il rimando alla vita, è perché il modo attraverso il quale esse si oppongono e negano l'esistente avviene attraverso «il momento della forma [*durchs Moment der Form*]»¹¹⁶. Se la mediazione (*die Vermittlung*) di forma e contenuto, significante e significato, non può essere compresa senza la «loro distinzione [*ohne deren Unterscheidung*]»¹¹⁷, allora «la mediazione va in generale cercata, in qualche modo, nel fatto che la forma estetica sarebbe contenuto sedimentato [*sedimentierter Inhalt*]»¹¹⁸, non espresso o esaurito, ma, di volta in volta, *processualmente pensabile*.

2.6. Radicalmente distante da ogni estetismo di maniera, Adorno, attraverso la categoria della *forma*, sottolinea la capacità che l'opera espone di essere regola a se stessa, sottolineando così la relazione dialettica tra *regolarità* e *processualità* – *applicazione* e *innovazione* di regole,

¹¹² Emanuele Coccia, tramite una ricognizione speculativa della dimensione del *sensibile*, ha sottolineato, in questa prospettiva, come «L'esistenza del sensibile non coincide nemmeno con la nuda esistenza del mondo delle cose. Se gli interminabili dibattiti sulla possibilità di dedurre l'esistenza del reale a partire dalla sensazione hanno occupato la filosofia così a lungo è perché le cose non sono *di per sé* percepibili. Hanno bisogno di *diventarlo*: non perché sono nascoste e inconoscibili ma perché divengono percettibili solo attraverso un certo *processo* (e non grazie al semplice fatto di esistere), e perché lo divengono solo fuori di sé, anche se prima di entrare negli organi degli uomini». E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 31.

¹¹³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 8.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*: «Le forme all'apparenza più pure, quelle musicali della tradizione, risalgono fino in ogni dettaglio idiomático a qualcosa di contenutistico come la danza».

“sospensione” e “costruzione” di significati e *contenuti* – che si condensa e fa tutt’uno con il proprio carattere di “autonomia”. L’opera, infatti, può mostrare la propria resistenza ai livellamenti “normativi imposti dall’esterno” – e, in questo modo, renderli evidenti – solo e proprio attraverso l’esemplarità del suo tratto *compositivo* che le categorie adorniane di “forma” e “autonomia” traducono e incarnano. Solo a partire dal proprio rendersi autonoma dai contesti normativi e produttivi in cui è situata, l’opera può, di volta in volta, rendere conto di quanto ancora *non-è*, del non-identico rispetto all’identità, di un tratto innovativo rispetto al “Nomos” vigente.

Come più volte ribadito, a mio avviso, l’analisi della categoria dell’ “autonomia” nella riflessione estetica adorniana è produttivamente tesa a mettere in luce il carattere *auto-regolativo* dell’opera d’arte, quale esempio “specifico” di ciò che pertiene alla natura umana come tale: vale a dire, la capacità che essa possiede di porre da sé la propria “regola”, porre da sé la possibilità dell’istituirsi di un nuovo piano regolativo capace di retroagire su quello esistente e aprire, così, possibilità operative ancora impensate¹¹⁹. In nome del carattere ancipite della nozione stessa di “auto-nomia”, l’opera “resiste” ai livellamenti imposti dall’esterno e, al contempo, compone e restituisce porzioni di realtà attraverso la propria “forma” e la propria “regola”. È esattamente questo movimento ad avvicinarla radicalmente alla prassi nel suo offrirsi alla comprensione come forma e regola, crisi del piano normativo vigente e innovazione possibile quanto al suo senso. In altre parole, ciò che l’ “autonomia” dell’opera mostra esemplarmente è il fatto che in essa, in quanto “messa-in-forma” del mondo e del senso, il momento *applicativo*, paradossalmente, precede quello *regolativo*. In quanto sospensione, *stato d’eccezione* della normatività vigente, l’opera da una parte illumina il piano normativo ad essa pre-esistente, dall’altra mostra come sia la capacità innovativa di “inventare” una regola a rendere possibile il costituirsi di un nuovo assetto regolativo. Qui, potremmo dire, l’*applicazione* della regola precede il “seguire” una regola a partire da una regolarità data; nel momento della forma (autonomia) la regola si costituisce nel momento stesso del suo “farsi”, non esiste già data come tale. L’*originalità* dell’opera, in questo senso, coincide con la capacità di porre un “nuovo inizio” non presupposto, di istituire, tramite l’uso dei materiali,

¹¹⁹ Del parere contrario rispetto a quanto qui sostenuto è Pietro Montani, secondo il quale, in Adorno, l’autonomia «evidenzia il carattere della chiusura e della impermeabilità nei confronti delle pressioni che provengono dall’esterno. Nulla di eteronomo, in altri termini, deve costituirsi come principio, anche solo periferico, dell’intelligibilità dell’opera, la quale deve sapersi adeguatamente immunizzare dall’azione, di volta in volta insidiosa e violenta, di qualche agente esterno (politico, economico, ideologico, religioso...): è l’idea adorniana dell’opera d’arte come “monade”». P. Montani, *L’autonomia dell’arte nel tempo della rete*, in L. Marchetti (a cura di), *L’estetica e le arti. Studi in onore di G. Di Giacomo*, Mimesis, Milano, 2016, p. 297. A nostro avviso, la critica si concentra solo su un aspetto, quello della chiusura “monadica”, separandolo troppo radicalmente da quello della sua apertura all’ “eterogeneo”: è vero che l’opera d’arte deve essere massimamente “autonoma”, ma proprio per questo essa è massimamente “fatto sociale”. Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 297.

nuove regole e nuovi significati¹²⁰; è in quanto *stato d'eccezione* prolungato che essa non conclude se all'interno di un prodotto finito, compiuto. Di qui, il suo carattere di *processo* capace di ritornare su se stesso – riflettersi – e esistere solo nella sua estensione oltre se stessa, non incontrando alcuna voce ultima, e rimarcando in tal modo il suo essere massimamente “autonoma” e, insieme, *pubblicamente* esposta, condivisa, pensabile.

Un' ultima osservazione. I paradossi che attraversano l'opera d'arte mostrano come nell'esperienza di essa viga una preminenza della modalità del possibile rispetto a quella del necessario o, in altre parole, la valenza ossimorica, ai limiti della contraddizione, di una “necessità contingente”. Norme, regole, modelli linguistici, di comportamento e di produzione sono condizioni *necessarie* di un'esperienza, impossibili da eludere, ma tali da essere sempre trasformabili e modificabili. Così, se le condizioni sono “necessarie” rispetto al condizionato, quest'ultimo, retroagendo efficacemente sulle prime, può sempre mostrarne l'aspetto *contingente* svelandone forme “altre” e inedite; ancora una volta, non solo le regole rendono possibili le applicazioni ma, contro-fattualmente, sono usi e applicazioni a rendere possibile il profilo di una nuova regola. Il modello chiarificatore di riferimento può essere, come visto in precedenza, ancora una volta quello della lingua, nella scissione saussuriana in *langue* e *parole*, assai affine al movimento dell'opera d'arte indagato da Adorno: se il piano della *langue* rappresenta la dimensione delle regole necessarie affinché si dia atto di *parole*, esso è sempre continuamente modificabile dai diversi e molteplici usi di cui consiste la *parole*¹²¹. Allo stesso modo, dal punto di vista dell'opera d'arte, se i materiali rappresentano la condizione affinché possa comporsi una forma, è solo l'uso innovativo del materiale che la forma esemplifica a rendere possibile l'organizzazione della materia in vista dell'espressione di un contenuto o significato.

Così, in *Teoria estetica*, la relazione simbiotica e insieme conflittuale tra logica ed estetica

¹²⁰ La capacità di porre una “nuova regola” rispetto agli assetti esistenti, e dunque di un “nuovo inizio, è quanto sostenuto da Kant a proposito dell' *esemplarità* dell'opera d'arte del “genio”. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke in zwölf Bänden*, a cura di W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a M, 1982; trad. it., E. Garroni e H. Hohenegger (a cura di), *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 2011, § 49, p. 154: «[...] il genio è: l'originalità esemplare del dono di natura di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà conoscitive. In tal modo il prodotto di un genio [...] è un esempio non dell'imitare [...] ma del seguire, da parte di un altro genio, il quale è destato con ciò al sentimento della sua propria originalità di esercitare, nell'arte, *la libertà dalla costrizione di regole*, tale che *l'arte riceve per ciò stesso una nuova regola in virtù della quale il talento si rivela come esemplare*».

¹²¹ A proposito della relazione “paradossale” tra *langue* e *parole*, come uno degli esempi del paradosso ineliminabile dell'esperienza e del comprendere, si veda quanto detto da E. Garroni, *I paradossi dell'esperienza*, Enciclopedia Einaudi, v. XV, Einaudi, Torino, 1982, pp. 878-882: «Parimenti in Saussure [...] la *langue* non è solamente condizione preliminare della *parole*, ma è anche il suo risultato, come appare fin dalle prime pagine del *Cours* [...] Quel carattere, infatti, è sí dialettico, ma appunto nel senso che la relazione, così come viene presentata e senza opportune distinzioni, non è facilmente comprensibile all'interno della teoria, dove al contrario può rischiare di apparire come un paralogismo». Cfr. inoltre P. Virno, *Parole con parole* cit., p. 129.

esemplifica lo sforzo teoretico di sospendere la simmetrica circolarità tra “necessità” e “possibilità” – tra condizione e condizionato, regola e uso, atto e potenza, forma e contenuto – per illuminarne la meno evidente asimmetria e non-coincidenza. Non dimorando più sul piano logico-referenziale del vero e del falso (dei “valori di verità”), bensì su quello della dimensione “modale”, il possibile e il contingente mostrano la propria eccentricità rispetto a quanto solitamente viene esperito come necessario: sono gli usi, qui, che rendono conto, di volta in volta, delle regole, gli esiti mancati e non ancora avvenuti (*eventuali*) ad accompagnare gli atti, è l'impossibilità del contenuto a coincidere con la forma a rimandare alla necessità logica della forma stessa.

2.7. Se la forma, dunque, è “contenuto sedimentato”, allora l'opera di cui Adorno ci parla e che la sua riflessione interroga non è più e non è mai solo l'oggetto di rappresentazione posto *di fronte* all'osservatore, ma un vero e proprio “luogo tensivo”, tanto concreto e materiale quanto non logicamente classificabile e figurabile, dove i termini che lo costituiscono sono coinvolti nella dinamica di una relazione polare sopravanzante ogni opposizione dicotomica, a-dialettica, quali quelle tra forma e contenuto, significante e significato, linguaggio e sensibile, sincronico e diacronico. Se è la forma stessa a individuarsi come “contenuto sedimentato” e se il contenuto (o significato), invece che identificarsi con un referente separato dal proprio elemento formale-sensibile, deve mostrarsi e articolarsi solo nel medio della forma stessa come qualcosa di immanente e trascendente *al tempo stesso*, allora la nuova configurazione qui in gioco definisce la specificità dell'oggetto “opera d'arte” come *articolazione* critica di una *scissione* irredenta e irrisolta (tra forma e contenuto) proprio attraverso la capacità che la forma possiede di esplicitare il contenuto in essa depositato e sempre *in attesa* di una configurazione puntuale. Il contenuto non esiste prima e al di fuori della sua possibile configurazione, esso è sedimentato e deve, costantemente, essere *istituito*, è presente ma al modo di una lacuna, uno spazio vuoto in attesa della voce che lo espliciti. Per questo, Adorno può dire che «la comunicazione delle opere d'arte con l'esteriore, con il mondo davanti a cui esse si chiudono felicemente o infelicemente, avviene però tramite *non-comunicazione* [*Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt [...], geschieht durch Nicht-Kommunikation*]; proprio in ciò esse si dimostrano fratte»¹²².

I significati, allora, si stratificano all'interno dell'opera, ma lo fanno, paradossalmente, nel momento stesso in cui essa si *distanza* e separa dalla realtà, rivela tramite la forma la propria negativa riluttanza dialogica e referenziale, il suo comunicare tramite “non-comunicazione”, il proprio essere “fratte” (*gebrochen*). Il loro silenzio rimanda all'interruzione possibile di una parola di cui si avverte l'esigenza. Nella dialettica sempre interrotta che circoscrive, per Adorno, il modo

¹²² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 9 (corsivo mio).

di comportarsi dell'opera d'arte moderna, se il contenuto *può* essere tale solo perché mediato dall'elemento formale, allora è proprio l'attenzione al *rimando sensibile*, e alla propria non esaustiva traducibilità, a ribadire l'impossibilità di ogni referenzialità immediata e coincidente del linguaggio dell'opera e, insieme, il fatto che la generazione di un significato *dicibile* trovi la propria genesi processuale solo nell'indeterminatezza *insostanziale* dell'*apparenza sensibile*, ovvero di ciò che esso *non-è* e che esclude ogni possibilità di icastica permanenza. La forma, ambigua "astrazione sensibile", materializza l'oscillazione irrisolta tra *costruttività* e *storicità* (come quella tra *invarianza* e *processualità*, spazialità e temporalità), condensa nella propria funzione il rapporto chiasmatico e il reciproco trapassare l'uno nell'altro della *necessità* della condizione e *contingenza* del condizionato; la forma, in questo senso, esibisce il paradosso di una "storicità immanente", essendo *nello stesso tempo* condizione di ogni significato (il contenuto si offre solo nel e attraverso la costruttività riflessiva della forma sensibile) e *esito* di una processualità *configurativa*, operativa messa in forma di sedimenti. La "storicità immanente" dell'opera fa tutt'uno con il proprio essere una "monade senza finestre" (*fensterlose Monaden*): così, che le opere

in quanto monadi senza finestre "rappresentino" quel che esse non sono, non si può capire altrimenti che grazie al fatto che la loro dinamica peculiare, la loro immanente storicità in quanto dialettica di natura e dominazione della natura, non solo è della stessa essenza di quella esteriore, bensì in sé le assomiglia senza imitarla [*Daß die Kunstwerke als fensterlose Monaden das vorstellen, was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen als dadurch, das ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung nicht nur desselben Wesen ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu imitieren*]. Il carattere ancipite dell'arte in quanto autonoma e in quanto *fait social*, si comunica incessantemente alla regione della sua autonomia [*Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit*]. In tale relazione con l'empiria le opere d'arte, neutralizzate, traggono in salvo ciò di cui gli uomini un tempo hanno fatto esperienza letteralmente e integralmente per quel che attiene all'esistenza, e ciò che lo spirito ha cacciato da essa¹²³.

In quanto "monade" l'opera non rappresenta qualcosa di esterno rispetto a essa, ma esibisce e porta a rappresentazione *la storicità sedimentatasi al suo stesso interno*, non *ripresenta* mimeticamente la storia (la realtà) come un *fatto compiuto*, ma ne *rende possibile* la configurazione e l'*intelligibilità* a partire dall'uso del materiale sensibile; in questo senso, essa non si limita a rappresentare la storia, ma la rappresenta nel momento stesso in cui la *produce*, la rende nuovamente qualcosa di *possibile*. In breve, essa è davvero una rappresentazione storica (un documento dell'accaduto) solo e proprio in quanto *formatrice* di storia (documento dell'*accadere*).

¹²³ *Ibidem*: «La forza produttiva estetica è identica a quella del lavoro utile e ha in sé la medesima teleologia; e ciò che si può chiamare rapporto di produzione estetico, tutto ciò in cui la forza produttiva si trova inserita e di cui si occupa, è costituita da sedimenti o calchi di quella sociale».

Nella messa in opera della sua stessa *processualità* l'opera non può mai esplicitare definitivamente il contenuto in essa sedimentato, motivo per cui, allora, la rappresentazione non si conclude mai nella identificazione avvenuta di un che di “sostanziale” (il quale non sarebbe altro che “un che di presupposto”), ma, al contrario, rende conto del contenuto *sedimentato* in essa e dunque di un *limite* della rappresentazione, di *qualcosa* che non riesce a compiersi e risolversi nel detto del rappresentato. L'opera è, in prima istanza, rappresentazione dicibile della propria stessa *processualità*, del proprio stesso *poter essere* o meno, dunque di quanto resta e persiste *al-di-qua* della rappresentazione. È in questo senso complessivo che Adorno può scrivere che

L'opera d'arte in sé [...] non è un essere sottratto al divenire, ma in quanto essente è qualcosa che diviene. Ciò che in essa si manifesta è il suo *tempo interno*, e l'esplosione della manifestazione ne fa saltare la continuità. Essa è mediata con la storia reale dal proprio nucleo monadologico. Il contenuto delle opere d'arte può chiamarsi storia. Analizzare opere d'arte significa la stessa cosa che rendersi conto della storia immanente accumulata al loro interno¹²⁴.

La relazione fra rappresentabile e non-rappresentabile, fra intelligibile e sensibile, coincidente con l'oscillazione polare fra autonomia ed eteronomia, rende conto della dimensione medesima dell'autonomia dell'opera declinandone i molteplici aspetti. Quest'ultima, infatti, arriva a definire la natura “polemica” dell'opera, il suo porsi sempre in posizione polemica nei confronti dell'esistente; nelle parole di Adorno, «Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico»¹²⁵. Nello stesso tempo l'autonomia dell'opera implica in modo decisivo che il contenuto di essa sia tale in quanto “sedimentato” all'interno della forma, ovvero che si dia in essa e si sottragga al tempo stesso; il significato partecipa della forma offrendosi solo attraverso essa – il che sottolinea, in questo senso, il momento dell'identità tra forma e contenuto –, ma, a partire dalla dinamica polare che li avvicina e separa, esso, al contempo se ne sottrae, rimanendo qualcosa d'altro e di inassimilabile rispetto alla forma medesima. Le opere d'arte, chiuse all'interno del proprio plesso formale, pur rimanendo chiuse in se stesse, rappresentano l'*eterogeneo*, l'*altro-da-sé*, manifestando in questo modo la propria natura storica, il proprio prendere posizione nei confronti dell'identità normativa del vigente¹²⁶. L'opera,

¹²⁴ Ivi, p. 115.

¹²⁵ Ivi, p. 9.

¹²⁶ Espen Hammer sottolinea come attraverso la tensione irrisolta tra forma e contenuto, la loro non-identità, Adorno metta in questione l'identità costrittiva del principio di identità vigente all'interno dell'esistente. Cfr.

Unità posta, essa in quanto posta sospende sempre se stessa; ad essa è essenziale interrompersi a causa del proprio altro, alla sua concordanza di non concordare [*Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit, nicht zu stimmen*]. Nel suo rapporto con il proprio altro, di cui mitiga l'estraneità pur conservandolo, essa costituisce ciò che dell'arte è antibarbarico; con la forma quest'ultima partecipa alla civilizzazione, che critica con la propria esistenza. Legge della trasfigurazione dell'essente, essa rappresenta la libertà di contro a quest'ultimo [*... durch Form hat jene teil an der Zivilisation, die sie durch ihre Existenz kritisiert. Gesetz der Transfiguration des Seienden, repräsentiert sie diesem gegenüber Freiheit*]¹²⁷.

2.8. La forma, dirà Adorno, *riflessiva* nella sua stessa costituzione e per questo frammentaria, «converge con la critica [*Form konvergiert mit Kritik*]»¹²⁸, in quanto composizione *processuale* dell'esistente, operazione che, lontana dal compiersi in un prodotto armonico e compiuto (quale l'opera d'arte tradizionale rappresentava), rimanda negativamente a un *poter-essere-altrimenti*. La forma in quanto principio costruttivo e riflessivo è, nelle opere d'arte, «ciò grazie a cui queste risultano critiche in se stesse [*wodurch diese sich als kritisch in sich selbst erweisen*]; ciò che nella creazione si *oppon*e al residuo di quanto si staglia è l'autentico veicolo della forma [...]»¹²⁹. Essa, essendo nelle opere d'arte «ciò per cui queste diventano opere d'arte [...], equivale alla loro mediatezza, al loro obiettivo essere sottoposte in sé a riflessione [*ihrem objektiven Reflektiertsein in sich*]. È mediazione in quanto relazione delle parti tra loro e con l'intero e in quanto formazione concreta dei particolari»¹³⁰.

La forma, non potendosi esaurire nella rappresentazione, nella compiuta coincidenza di segno e designato – di linguaggio e mondo – è, nell'opera d'arte moderna, davvero tale solo nel movimento attraverso il quale sospende e nega se stessa nel momento stesso in cui si pone. Ciò che essa rappresenta non è altro che la messa in questione della coerenza della rappresentazione stessa, la non-coincidenza e l'impossibilità di ogni atto compiuto, l'impossibilità dello stesso linguaggio significante (di cui, come vedremo, l'opera di Beckett è la testimonianza maggiore). Per questo Adorno può dire che nella forma, in quanto espressione e insieme *limite del linguaggio*, «si concentra tutto ciò che nelle opere è *paralinguistico* [*In Form faßt alles Sprachähnliche*]»¹³¹, tutto

E. Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 198: «The tension between form and content is of great relevance to Adorno's overall argument. In its emphasis on formal constraint, the work of art offers a semblant image [...] of society as integrated and structured along certain lines».

¹²⁷ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 193.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem* (corsivo mio). Letteralmente l'espressione "*Sprachähnliche*" potrebbe essere tradotta con "analogo-al linguaggio", "vicino-al-linguaggio". Essa indica ciò che è "quasi-linguaggio", che è tale solo in

ciò che nel linguaggio e nella forma si pone come *eterogeneo* rispetto al loro essere pur esistendo solo in quanto *da essi* presupposti, singolarità che eccede l'universalità del concetto¹³². La dimensione dell'*eterogeneità sensibile*, tutt'uno con quella che Adorno denomina come la dimensione *mimetica* dell'arte, non riguarda, come è stato puntualmente sottolineato, la comprensione di significati determinati, bensì la «ripetizione del processo della loro formazione»¹³³: in essa si fa esperienza del *significare come tale*, proprio nell'istante in cui l'accesso al linguaggio sembra declinare.

Il venir-meno della forma rispetto alla propria compiutezza, il suo interrompersi, sospendersi e abdicare a ciò cui pure sempre tende – vale a dire, come abbiamo già messo in evidenza precedentemente, la tensione al trascendimento l'esistente verso una pienezza di significato 'comunque interna all'opera', una totalità esaudita –, costituisce quella che Adorno stesso chiama «malinconia della forma [*Melancholie von Form*]»¹³⁴, in quanto esibisce il limite di non poter e non dover trascendere la frammentarietà della propria costituzione; identificandosi con la conclusività normativa del concetto «perderebbe la propria differenza specifica dal formato [*sonst verlöre ihr Begriff seine spezifische Differenz vom Geformten*]»¹³⁵, vale a dire dal vigente che si offre nell'aspetto di una totalità non trascesa. L'opera, allora, non è un semplice prodotto o un atto di creazione che esaurisce se stesso nella stasi dell'atto compiuto, ma un prodotto che svela la *processualità riflessiva* che le impedisce l'accesso ad ogni compiutezza, mostrando, conseguentemente, la non-coincidenza tra essa e l'identità normativa imposta nella prassi della "vita moderna". La forma dell'opera, per questo, non può che porsi come frammentaria, nel senso del suo darsi e operare nel movimento *ambiguo* che, nello stesso tempo, tende e sottrae il compimento che

relazione ad esso e che, però, non si risolve nel detto della lingua segnandone, appunto, un limite insuperabile. Ciò che, nel gergo di Adorno, rientra pienamente nella categoria della "*mimesis*": «Nella forma si concentra tutto ciò che nelle opere d'arte è paralinguistico, e in tal modo esse si trasformano nell'antitesi alla forma, nell'impulso mimetico».

¹³² «Nella dialettica di forma e contenuto il piatto della bilancia, contrariamente a Hegel, inclina dalla parte della forma, anche perché il contenuto, del cui salvataggio l'estetica hegeliana non da ultimo si cura, nel frattempo è degenerato a calco di quella reificazione contro cui l'arte protesta secondo la dottrina hegeliana, degenerato cioè a datità positivista». Ivi, p. 195. Cfr. inoltre E. Hammer, *Modernism. Art, Experience, and Catastrophe* cit., pp. 202-204.

¹³³ Christoph Menke, in un saggio del 1998, ha puntualmente messo in evidenza la *processualità del significare* pertinente al dire umano in genere ma, secondo Adorno, esemplificato singolarmente nella dinamica dell'opera d'arte e dell'esperienza estetica: «Sensuality as the mimetic reenactment of the processual constitution of the object is not the static other, the opposite of meaning, but rather the reenactment of the process of its formation. In the process of mimetic reenactment, we reach behind the already formed figures of meaning back to the dynamics, force, and energy of their formation; in this way, we experience aesthetically meaning *in statu nascendi*. And in this way, the mimetic imitation of aesthetic processes reverses the neutralization of all "moment of force" which are submerged in the result of automatic understanding». C. Menke, *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1998, pp. 97-98; cfr. pp. 87-105.

¹³⁴ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 194.

¹³⁵ *Ibidem*.

pure cerca; la totalità cui essa inevitabilmente *rimanda* può essere tale, allora, solo in quanto differita e *sottratta* alla sua realizzazione¹³⁶: «tutto ciò che si manifesta nell'opera d'arte è *virtualmente* sia contenuto che forma, benché quest'ultima resti comunque ciò mediante cui si determina il manifestantesi, e il contenuto resti il determinantesi [*Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form, während diese doch das bleibt, wodurch das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das sich Bestimmende*]»¹³⁷.

La contraddizione e la relazione di non-identità di cui la forma dell'opera d'arte moderna rende conto, dunque, non scompare nella comunicazione esplicita di *un* contenuto ma, piuttosto, emerge *come* contenuto autoriflessivo della forma stessa. In altre parole, essa non parla esplicitamente di non-senso quanto al mondo, ma testimonia delle contraddizioni in esso persistenti a partire da se stessa, dalle relazioni negative che la compongono; la non-coincidenza tra forma e contenuto mostra e rende conto della non-identità tra la *forma* e la *vita* o, in altri termini, della relazione negativa e differenziale tra il linguaggio e il sensibile. In questo modo, l'eloquenza della forma non consiste nel *dire un significato* ma nel mostrare un venir meno del linguaggio e del senso, indicando verso la relazione frammentaria e negativa che essa intrattiene con la realtà. L'opera d'arte «acquisisce la propria posizione nei confronti dell'empiria proprio e solo grazie alla *distanza (Distanz)* da essa»¹³⁸, mette in questione l'esistente, l'identico e l'automatismo del sapere in esso dominante attraverso la lontananza e la non-coincidenza semantica tra sé ed essi: nelle parole di Cristoph Menke, «The aesthetic subversion of automatic identification necessarily involves a *dissociation or distancing (Distanzierung)* from the interpretation of context that would ensure such an identification»¹³⁹. Solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte, ovvero solo attraverso la non-identità tra la forma e la vita, tra il suo linguaggio e gli stati di cose, il soggetto fa esperienza della contraddizione che innerva la prassi vigente e la sua stessa costituzione; in questo senso preciso, specifica Adorno, l'opera è «un atto di conoscenza»¹⁴⁰. La frammentarietà e il carattere d'astrazione dell'opera d'arte moderna, che testimoniano dell'inassimilabilità della vita nel

¹³⁶ Cfr. C. Menke, *The Sovereignty of Art* cit., p. 46: «The *transitional character* of the aesthetic object can only be explained, however, by relating it to its ground or basis [...] The vacillation of the signifier between meaning and material is an effect of the processual deferral of aesthetically enacted signifier formation; that the aesthetic object exist in vacillation between its two poles can only be made comprehensible in terms of the aesthetic mode of continuously deferred signifier formation within it».

¹³⁷ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 195 (corsivo mio).

¹³⁸ Ivi, p. 194: Nel mondo empirico infatti, continua Adorno, «le contraddizioni sono immediate e non fanno che divider; la loro mediazione, in sé contenute nell'empiria, diventa il per-sé della coscienza solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte».

¹³⁹ C. Menke, *The Sovereignty of Art* cit., p. 59: «In the aesthetic estrangement of nonaesthetic automatic processes, an object is constituted that, in the transitory vacillation between sound and meaning, dissociates from the contextual readings that guide these automatic processes, because this object is irretrievably estranged from them [...]».

¹⁴⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 194.

concetto, è anche essa insieme autoriflessiva ed etero-referenziale, più precisamente, *etero-referenziale* a partire dalla propria *autoriflessività*. L'opera rimanda alla frammentarietà del mondo *attraverso* la frammentarietà della propria forma (*etero-referenzialità*); nello stesso tempo, il carattere discontinuo e dissonante della forma coincide con il mettersi in questione dell'opera stessa e della propria "ovvietà", con l'interrogarsi riguardo la propria possibilità o impossibilità (*autoriflessività*). L'opera d'arte moderna, in questa prospettiva, si fonda su una duplice negatività: da una parte sul non poter più essere dell'opera d'arte tradizionale, dall'altra sulla scomparsa della compiutezza del senso che quell'arte esprimeva.

Infine, attraverso l'analisi della categoria della forma sembra emergere una duplice valenza del dispositivo del *non-identico*: se, da una parte, esso rinvia alla non-identità tra la forma e il contenuto e, di qui, tra la forma e la vita, dall'altra esso riguarda sempre l'emersione del *possibile* nel tramite di questa relazione. La relazione di non-identità tra la forma e il contenuto¹⁴¹, cioè, implica l'*impossibilità* per l'opera d'arte (la forma) di compiere la vita e, *al tempo stesso*, il fatto che, per questo, la possibilità del senso (la sua esigenza) si dia come qualcosa di propriamente *potenziale*, solamente *possibile*. In questo senso, come vedremo, la grammatica dell'utopia (la dimensione utopica è, per Adorno, consustanziale all'esistenza stessa dell'opera) è tale in quanto si esprime nell'intermittenza di questa ineludibile *oscillazione*: essa è, potremmo dire, un *impossibile* e un *possibile* insieme, un poter essere e un poter non-essere, una *impossibilità reale* che assume l'aspetto di una *pura possibilità*.

EXCURSUS: *Forma e costruttività dell'arte nella riflessione di Emilio Garroni*

Secondo la tesi di Garroni, a mio avviso, nella categoria della "forma" si esplicita quella capacità peculiare della natura umana che coincide con la *costruttività*, o anche *creatività*. Conseguentemente, una delle categorie fondamentali dell'opera d'arte, la forma appunto, non è altro che un'applicazione specializzata di una capacità di fondo appartenente alla natura umana in generale o, in altre parole, un'operazione a forte dominante metaoperativa. Vediamo perché.

¹⁴¹ Adorno ribadisce con forza radicale questo assunto radicale che attraversa l'intera *Teoria estetica*. Cfr. *ibidem*: «Essa [la forma] limita sempre ciò che viene formato [*Stets limitiert sie, was geformt wird*]. Lo conferma il lavoro artistico del formare, che sempre anche trascoglie, taglia via, rinuncia: non c'è forma senza rifiuto. In tal senso, ciò che colpevolmente domina si prolunga all'interno delle opere d'arte, che vorrebbero liberarsene; la forma è la loro amoralità. Esse fanno torto al formato quando lo seguono [*Dem Geformten tun sie Unrecht an, indem sie ihm folgen*]. L'antitesi di forma e vita [*Antithes von Form und Leben*], ribadita all'infinito dal vitalismo a partire da Nietzsche, almeno ne ha avuto qualche sentore».

L'attività artistica, infatti, lungi dal poter essere considerata un'attività "altra", per così dire un fare superiore rispetto alle altre attività umane o solo un operare privilegiato concesso a pochi, è qualcosa che partecipa tanto della dimensione *pratica* quanto di quella *conoscitiva*. L'attività artistica specializzata, l'attività che si materializza in un prodotto determinato che chiamiamo appunto "opera d'arte", «è dunque anche attività pratica, volta in qualche modo al conseguimento di uno scopo, e attività conoscitiva, capace di veicolare conoscenza: è operazione e messaggio»¹⁴², operazione ed esibizione *riflessiva*, dunque sempre *duplice*. Ma, aggiunge Garroni, nel caso dell'opera d'arte, dove la «specializzazione raggiunge un certo grado minimo»¹⁴³, la dimensione 'pratico-operativa' e quella 'comunicativo-riflessiva' «possono rappresentare strati estremamente mediati, distanziati, messi in parentesi»¹⁴⁴ e, quindi, sospesi, «difficilmente determinabili»¹⁴⁵.

Il carattere dominante dell'attività artistica – il ruolo della "forma" in Adorno nel paradosso di *autonomia* e *non-autonomia* sembra essere davvero prossima alla proposta teorica di Garroni – è quello di *sospendere*, mettere in parentesi, gli scopi determinati sia propriamente pratici che conoscitivi, e presentarsi come «puramente costruttiva, in quanto esibisce secondo procedimenti empirici la *creatività dell'attività pratico-conoscitiva in generale*»¹⁴⁶. L'opera d'arte, sospendendo ogni finalità determinata, non coincidendo esclusivamente con uno scopo pratico, espone ed esibisce, nella propria costruttività, il *fare costruttivo e creativo* (e *sospensivo*), quale principio del fare umano in genere. Esemplificativo e dirimente, ancora una volta, il paragone con il linguaggio: come il metalinguaggio «non dice nulla [...] delle "cose", di ciò di cui parla il linguaggio oggetto»¹⁴⁷, così l'attività artistica «è una sorta di metaoperazione che non si propone nessuno dei fini perseguiti dalle operazioni finalizzate»¹⁴⁸. In questo modo, essa «si distanzia nettamente dagli scopi perseguibili e dalle conoscenze che essi suppongono e sono in essi incorporate»¹⁴⁹.

L'opera d'arte, insomma, è una 'specificazione' singolare di quella creatività basilare che fa tutt'uno con il bisogno di adattamento dell'animale umano. L'operare umano, però, differentemente da quello dei primati non umani, oltre ad una dimensione strettamente 'operativo-strumentale', «unidimensionale»¹⁵⁰, richiede anche una dimensione «metaoperativa»¹⁵¹, quale corrispondente

¹⁴² E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 176.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Ivi, p. 177 (corsivi miei).

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*, e specifica Garroni nelle righe che seguono: «Questa non è affatto una legittimazione teorica dell'arte pura o dell' "arte per l'arte", anche se di questi fenomeni storici può fornire una base di spiegazione e di giustificazione non banale, rivendicando il possibile senso profondo e la compattezza culturale anche dell' "arte per l'arte" e dell'ingiustamente maltrattato "formalismo"».

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ivi, p. 178.

esatto «della dimensione metalinguistica del linguaggio umano»¹⁵². In questo senso, la costruzione di un qualsiasi ‘oggetto umano’ non possiede solo una “utilità immediata” e non è neanche rivolto «ad un insieme indefinito e indifferenziato di utilità, collegate tra loro per semplice associazione»¹⁵³; al contrario, il ‘costruire’ umano possiede qualcosa come una «utilità *mediata*, in quanto determina una “classe di scopi possibili”»¹⁵⁴. Ciò che qui la *mediazione* rappresenta, a mio avviso, non è altro che la *riflessività* e la non-coincidenza, o meglio il *distanziamento* tra operatività umana e immediatezza dello scopo, ovvero lo «scarto rispetto allo scopo immediato»¹⁵⁵ mediante, si badi, «un atto di riflessione operativa»¹⁵⁶; in altri termini, il palesarsi di una capacità ‘metaoperativa’ in grado di esprimersi in modo autonomo, come nel caso dell’opera d’arte, e capace di «produrre livelli crescenti di generalizzazione»¹⁵⁷, cioè di distanza rispetto a stati di cose o fini determinati, «di sempre maggiore *distanziamento* rispetto agli scopi»¹⁵⁸.

Ulteriore e illuminante relazione – a mio avviso anch’essa prossima alle intenzioni più profonde del pensiero adorniano, almeno secondo la lettura datane in queste pagine – è quella proposta da Garroni tra metaoperatività, “disinteresse rispetto agli scopi immediati” e “autoidentificazione gratificante” del singolo. Non solo metaoperatività e costruttività mettono in luce le possibilità operative di un agire e di un fare liberati «dall’assillo di scopi immediati»¹⁵⁹; non solo, dunque, l’apertura e lo «sconfinato territorio»¹⁶⁰ che esse dispiegano sono «il contrassegno saliente delle proprietà della specie umana»¹⁶¹; ma, ancora più radicalmente, è *proprio* la possibilità di operare distanziandosi dall’utile immediato ad essere «fonte di *autoidentificazione* e di gratificazione»¹⁶², nel senso preciso in cui «l’uomo si riconosce tale – nelle sue specifiche capacità pratico-intellettuali – *proprio* in questo liberarsi dall’assillo di scopi immediati»¹⁶³. Così, allo scopo ‘immediato’ che l’uomo condivide con l’animale non-umano, si sostituisce «lo scopo mediato e nello stesso tempo l’ “assenza di scopo”»¹⁶⁴. A questo livello Garroni rende conto del cortocircuito tra natura e storia, tra necessità e contingenza, incastonato nella giovanile formula adorniana di *storia naturale*: così, se una vera e propria assenza di scopo può essere considerata un “fenomeno

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁵⁵ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 179: «che si può operare anche a prescindere da questi».

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁶³ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

moderno»¹⁶⁵, nel senso che emerge in primo piano *come* fenomeno “storico” (come la riflessione estetica di Adorno inequivocabilmente documenta e testimonia), è perché tale “assenza” «è divenuta un principio esplicito»¹⁶⁶ incarnato all’interno di «produzioni storicamente e culturalmente determinate»¹⁶⁷ (*storia*); qualcosa come un’“assenza di scopo”, conclude Garroni, deve poter essere pensata come “condizione di possibilità”¹⁶⁸ dell’operare umano in genere (*natura*).

Ora, la creatività artistica è qualcosa che si palesa nella forma di «un gioco puramente costruttivo»¹⁶⁹, nel senso che, pur avendo sullo sfondo le condizioni di una legalità e regolarità generali, si inquadra e specifica come opera d’arte e operazione creativa in quanto «assume come dominante il principio della costruttività metaoperativa»¹⁷⁰ o, in altre parole, quello della “forma” e della “messa-in-forma” che, a ragion veduta, può essere considerato alla stregua di un principio dominante. La forma – dichiara Garroni – «oltre la legalità dell’intelletto, è una «*condizione trascendentale del senso*»¹⁷¹ proprio perché non esisterebbe un senso al di fuori di essa, al di fuori, cioè, della forma «in quanto specificazione creativa e costruttiva di un senso in generale»¹⁷². Forma e senso, adornianamente forma e “contenuto di verità”, non solo non possono essere mai disgiunte ma, paradossalmente e vertiginosamente, sembrano scambiarsi continuamente i ruoli, sembrano essere vicendevolmente l’una la condizione dell’altro. La relazione dialettica di forma e contenuto rimanda, cioè, ad uno scambio continuo delle parti, a due principi «fondamentali, opposti e correlativi»¹⁷³, a ciò che Garroni denomina come «simbolizzazione dell’operazione»¹⁷⁴ da una parte – ovvero il ‘poter-fare-senso’ dell’opera attraverso la “presa-di-distanze” della forma –, e «operativizzazione del linguaggio»¹⁷⁵ dall’altra, dove il linguaggio, proprio attraverso il montaggio compositivo e costruttivo, diventa esemplificazione formale di senso e non-senso, mettendo in parentesi la dimensione prettamente “comunicativa”. L’esperienza estetica, allora, si fonda proprio sul sovrapporsi, scambiarsi e confluire delle parti – intelligibile e sensibile, azione e comunicazione, operatività e simbolizzazione –, vale a dire sul divenire «“quasi linguaggio” delle operazioni, dello

¹⁶⁵ Ivi, p. 180.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ivi, p. 182.

¹⁷⁰ *Ibidem*: «Tutto ciò ha nelle arti figurative la sua esemplificazione più pertinente, in particolare sotto il profilo dell’organizzazione spaziale dell’immagine».

¹⁷¹ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁷² *Ibidem*: «A chi obiettasse che ciò che interessa, nell’arte e in qualsiasi altro prodotto culturale, è non la “forma” [...] ma il “senso” dell’opera d’arte, si dovrebbe innanzitutto rispondere non rovesciando la scelta, ma insistendo sul fatto che la forma – oltre la legalità dell’intelletto – è una condizione trascendentale del senso in quanto specificazione creativa e costruttiva di un senso in generale».

¹⁷³ Ivi, p. 185.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

svilupparsi in esse di una componente comunicativa»¹⁷⁶ e, simultaneamente, sul divenire «”quasi-operazione” del linguaggio, del suo complicarsi e oggettualizzarsi secondo procedimenti che non hanno necessariamente precise valenze semiotiche [...]»¹⁷⁷.

2.9. Torniamo all'estetica adorniana. L'opera d'arte sembra comportarsi al modo di un oggetto o *fenomeno transizionale*. Come i *fenomeni transizionali*, termine coniato dallo psicanalista inglese Donald W. Winnicott, riguardano quelle esperienze che si collocano a metà strada tra l'ambito della mente individuale e quello del mondo situato al di là di essa, oppure quegli oggetti (ad esempio la famosa 'copertina di Linus') che sono qualcosa di concreto e determinato e, *insieme*, qualcosa che eccede la propria puntuale presenza, così l'opera d'arte sembra presentarsi come un "luogo *potenziale*" in cui la distinzione netta tra i poli si indetermina di continuo, una zona anfibia in cui perdura l'indistinzione e il coinvolgimento tra il soggetto e l'oggetto¹⁷⁸. L'opera come singolarità, ovvero come oggetto determinato che eccede la propria *semplice presenza* nella dialettica di forma e contenuto (oggetto che è e, in qualche modo e allo stesso tempo *non-è*), si configura come un'esperienza di linguaggio e del senso che non si trovano né totalmente depositati in essa, né totalmente presenti al di fuori di essa, per così dire, nella *realtà esterna*, ma in una terra di nessuno, "senza-patria", come *luogo potenziale* e *zona intermedia* di indeterminazione circoscritti dalla doppia negazione "né-né", da cui emergono le polarità. In questa prospettiva, è possibile sostenere che ciò di cui e attraverso di essa si fa esperienza è l'esperire, prima di tutto, *l'essere potenziale e contingente della predicabilità e dicibilità* di quanto è o, in altre parole, fare l'esperienza del senso insieme al suo venir-meno e al suo non-darsi, alla sua *contingenza*.

Ricapitolando, per Adorno nell'opera d'arte moderna la crisi del senso e della sua esaustiva

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cfr. D.W. Winnicott, *Human nature* 1988, trad. it., *Sulla natura umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1989, p. 179: «Dopo la nascita del bambino questa sostanza intermedia che *unisce*, e contemporaneamente *separa*, viene rappresentata da oggetti e fenomeni dei quali si può dire che, mentre fanno parte del bambino, fanno anche parte dell'ambiente. Solo gradualmente pretenderemo, dall'individuo che si sviluppa, una distinzione piena e consapevole tra realtà esterna e realtà psichica interna; rimangono, in verità, i resti della sostanza intermedia nella vita culturale degli adulti, ed è ciò che distingue gli esseri umani dagli animali (arte, religione, filosofia)» (corsivo mio). Anche Laplanche e Pontalis specificano come l'oggetto transizionale «non perde [...] la sua funzione nello sviluppo successivo dell'individuo». Essi scrivono, citando Winnicott, che «l'oggetto transizionale e il fenomeno transizionale apportano a ogni essere umano, fin dall'inizio, qualcosa che resterà sempre importante per lui, cioè un campo neutro di esperienza che non verrà contestato», quel campo dell'illusione «che si prolungherà, per tutta la sua vita, nell'esperienza intensa che appartiene al campo delle arti, della religione, della vita immaginativa, della creazione scientifica». J. Laplanche – J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Univ. De France, Paris, 1967, trad. it., *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1967. In uno studio del 2010, il filosofo francese Gilles Moutot si è soffermato sulla relazione tra il pensiero di Adorno, specialmente le riflessioni intorno all'opera d'arte, e il pensiero di Winnicott. Cfr. G. Moutot, *Freud, Adorno, Winnicott*, in Id., *Essai sur Adorno*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, pp. 497-501.

dicibilità non è qualcosa di immediatamente detto, ma qualcosa di *mediato* e riflesso nella e attraverso la compagine formale. Essa non “dice” la frammentaria eterogeneità dell’*altro da sé*, ma la mostra ed esibisce attraverso se stessa, attraverso il “montaggio” formale. La forma dell’opera, come si è visto, in quanto non-compiuta e interrotta mostra, proprio attraverso la propria frammentarietà, la crisi del senso, della sua piena dicibilità. Essa spinge se stessa fino ai limiti del linguaggio, sospendendone il consueto andamento referenziale. Nel rinunciare a mettere in forma la vita, ad esaurirla all’interno di un discorso in cui, potremmo dire, linguaggio e realtà, senso e vita coincidano senza lasciare residui, essa si impone come esibizione materiale di quella *negatività* che nel momento stesso in cui testimonia della dipartita della compiutezza del senso ne mantiene in piedi, in *sospeso*, la categoria e l’esigenza. In altre parole, l’esigenza *che qualcosa possa essere nuovamente possibile* fa tutt’uno con *l’esperienza della caducità e contingenza di questa stessa possibilità*. La categoria del senso, allora, viene mantenuta come puramente *possibile*, come “in attesa” (diremmo con il gesto di Beckett), cioè come qualcosa di propriamente *esperibile* e *pensabile* solo in quanto *non ancora* (o “non-più”) trapassata e tradotta in atto compiuto e realizzato. Questa *esperienza contemplativa*¹⁷⁹ di quanto *ancora-non-è* coincide con quel luogo intermedio e quella terra di nessuno che non combacia né totalmente con la forma e con l’opera, dal momento che si dà *attraverso* di esse senza esaurirsi in esse, né totalmente con la realtà, dal momento che si dà per essa senza però in essa compiersi. L’esperienza del senso *possibile* qui in questione rimanda all’esperienza limite, *liminare* e fondamentale, della *possibilità che qualcosa sia, possa essere* e al contempo *non essere*. La riflessione, essendo interna alla forma e facendo di essa qualcosa di frammentario, “dice” questa impossibilità del linguaggio e del senso e, insieme, la “speranza” che un senso e un agio possano avvenire.

Nell’opera d’arte moderna, inoltre, il rifiuto della totalità implica l’accettazione della frammentarietà, della non-identità tra forma e vita (logos e pathos) che impedisce ogni coincidenza e risoluzione sintetica tra i due poli. Questo tratto peculiare del modo di essere dell’opera d’arte fa tutt’uno, come si è visto, con la *processualità* dell’opera stessa, con la sua eloquenza interrotta, con il suo essere, nelle parole di Adorno, una «trascendenza interrotta (*Abgebrochene Transzendenz*)» («Ciò che è enigmatico nelle opere d’arte è il loro essere interrotte [*Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochensein*]. Se la trascendenza fosse presente al loro interno, essere sarebbero misteri, non enigmi»)¹⁸⁰. In questo senso, l’opera, esibendo continuamente i limiti della rappresentazione e

¹⁷⁹ Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 107: «Quando le si contempla con pazienza, le opere d’arte si mettono in movimento». “Contemplare” qui deve essere inteso nella semplicità del suo primo significato di “guardare a lungo”: “*contemplāri*” ‘volgere lo sguardo’ verso il “*templum*”, ovvero quella parte delimitata del cielo entro la quale si osservano gli auspici.

¹⁸⁰ Ivi, p. 170

avendo come proprio compito la paradossale tematizzazione di questo limite, non pretende di “significare” la vita, di conferire ad essa il senso mancante, ma *rimanda* alla vita stessa, alla sua *irrapresentabilità*; non la rappresenta nel suo essere un “dato di fatto”, ma tenta di cogliere la possibilità di un *altrimenti*, di una sua ancora non pensata e singolare articolazione e configurazione. Se è vero dunque, da questo punto di vista, che essa insiste sul paradosso di «rappresentare la vita in ciò che non si lascia ridurre a rappresentazione»¹⁸¹, allora è vero che «l’opera d’arte moderna porta a rappresentazione qualcosa che resta irrapresentabile»¹⁸², porta a dicibilità qualcosa che *resiste* alla significazione. Adottando la terminologia adorniana, se nessuna opera d’arte può rappresentare pienamente il contenuto sedimentato all’interno della sua stessa forma, allora l’opera d’arte moderna parla esemplarmente di questa *impossibilità conoscitiva*. Nel suo darsi e porsi come *autonoma* dalla vita essa parla della vita proprio e solo a partire dalla consapevole (*riflessiva*) distanza da essa e non-identità con essa.

Solo nel mantenimento di questa sostanziale *inconciliabilità* con la realtà l’opera può liberare, come vedremo, quel “più” (*mehr*) di pensabilità e dicibilità connesso con la propria *apparenza* che non solo la differenzia dagli altri oggetti di semplice scambio (per Adorno essa, ricordiamolo, rimane pur sempre una “res tra le res”), ma che le permette di rendere conto della *contingenza* del senso (connessa proprio con il suo *carattere di apparenza*). Lo abbiamo visto a proposito del bello naturale: «La natura ha la propria bellezza in ciò, che sembra dire di più di quel che essa è. Strappare questo di più alla sua contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla in quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreali, è l’idea dell’arte»¹⁸³. L’opera è il luogo di questo ennesimo paradosso, di questa ulteriore oscillazione: in essa un’eccedenza di *semanticità* – il “più” appunto – coincide con un *difetto di semanticità*, un’impossibilità di dire e rappresentare; o ancora, l’eccesso di semanticità condensato nel “più” che essa esprime fa tutt’uno con la propria *afasia*, con il continuo venir meno dell’*ultima parola* (o senso finale).

In questo senso, allora, l’opera è tale in quanto rimanda sempre al di là e al di qua di se stessa, luogo che mostra puntualmente quanto la vita e la prassi umana in generale abbiano la propria dimora e il proprio peculiare *modo di essere* proprio nella *contingenza*, nel *poter aver luogo o meno* dei significati, nel loro poter o meno avverarsi, collocandosi sempre presso *ciò che può*

¹⁸¹ G. Di Giacomo, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «Idee», 58 (2005), p. 112: «Nel negarsi come opera perfettamente compiuta, l’opera d’arte moderna si nega come Forma, e con ciò stesso nega di essere portatrice del senso come senso finale».

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 105 («*Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst*»).

*essere diverso da come è*¹⁸⁴. L'opera, in quanto anagramma di ciò che "potrebbe-essere" (indice di una fare costruttivo e innovativo), non solo è di per sé attività e operazione umana *contingente* ma, in questo *fare*, testimonia e fa emergere circolarmente la *contingenza della vita umana in generale*, il suo inscrivere nell'indeterminato della *potenza*. Essa getta uno sguardo fugace su ciò che *potrebbe essere altrimenti da come è*, sospendendo e, al contempo, mantenendo *proprio ciò che è*.

EXCURSUS: *Tra Jakobson e Adorno: autoriferimento e funzione poetica del linguaggio*

In un denso e famoso saggio del 1960, *Linguistica e poetica*, Roman Jakobson, analizzando la funzione *poetica* del linguaggio, ebbe a scrivere:

Il predominio della funzione *poetica* rispetto a quella *referenziale* non annulla il riferimento, ma lo rende *ambiguo*. Ad un messaggio disemico corrisponde un mittente *sdoppiato*, un destinatario *sdoppiato*, un riferimento *sdoppiato*. Ciò risulta in modo evidente nei preamboli delle fiabe di vari popoli: tale è, per esempio, l'esordio abituale dei narratori maiorchini: *Aixo era y no era* ("Era e non era"). Applicando il *principio di equivalenza alla sequenza*, si acquisisce un principio di ricorrenza che rende possibile non solo la reiterazione delle sequenze costitutive del messaggio poetico, ma anche quella del messaggio nella sua totalità. Questa possibilità di reiterazione immediata o differita, questa *reificazione* del messaggio poetico e dei suoi elementi costitutivi, questa trasformazione del messaggio in una *permanenza*, rappresentano un'intrinseca, effettiva proprietà della poesia¹⁸⁵.

In gioco nell'affermazione di Jakobson vi è il problema del *riferimento* nel testo a funzione poetica dominante, la quale, come sostiene il linguista, non *elimina* il riferimento (il *dire di qualcosa*) ma lo rende *ambiguo*, ne determina, contemporaneamente, il collasso e l'ampliamento¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Già Aristotele, sia detto di sorvolo, attribuiva tanto alla saggezza (*φρόνησις*) quanto all'opinione (*δόξα*) l'aver a che fare con "ciò che può essere diversamente": «Siccome sono due le parti razionale dell'anima, la saggezza sarà virtù di una delle due, di quella che è sede dell'opinione, infatti sia l'opinione sia la saggezza riguardano ciò che può essere diversamente». Aristotele, *Etica Nicomachea*, trad. it., di C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 233.

¹⁸⁵ R. Jakobson, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in Sebeock ed., *Style in language*, New York-London, 1960, trad. it., *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 209 (corsivi miei).

¹⁸⁶ Il momento dell'*ambiguità* del segno nel testo poetico è determinato, come Jakobson specifica nelle pagine precedenti, dal principio di *equivalenza* come criterio costitutivo della sequenza. Data l'importanza del passo, lo citiamo qui per intero: «Secondo quale criterio linguistico si riconosce empiricamente la funzione poetica? In particolare, qual è l'elemento la cui presenza è indispensabile in ogni opera poetica? Per rispondere a queste domande occorre ricordare i due processi fondamentali di costruzione usati nel comportamento linguistico: la *selezione* e la *combinazione*. Sia "bambino" il tema del messaggio: il parlante compie una scelta in una serie di termini relativamente simili, come *bambino*, *bimbo*, *marmocchio*, *monello*, tutti più o meno equivalenti da un certo punto di vista; poi, per dichiarare il tema, sceglie uno dei verbi

Il tratto *polisemico* che caratterizza il linguaggio poetico (la sua *ambiguità*) coinvolge tanto l'ambito del *riferimento*, o meglio, del *contesto*, quanto quello del *tempo*. Dal punto di vista dell'uso poetico della lingua, ad un messaggio *polisemico* e *disemico* corrisponde un *contesto di riferimento* anch'esso ambiguo, sdoppiato, non più univoco: esso «sarà ciò di cui il messaggio dice, ma sarà *anche* qualche altra cosa»¹⁸⁷. Non si tratta, si badi, della vaghezza del messaggio o dell'incertezza quanto al suo significato, non si ha qui a che fare con una visione “debole” del messaggio di contro a un referenzialismo, per così dire, “forte”, bensì, più radicalmente e in modo più rigoroso, di un uso della lingua che ne mette in luce una *duplicità* ambivalente (“ambigua”) e costitutiva¹⁸⁸ che rimanda ad un principio *costruttivo*, e che si incontra in modo fecondo con quanto Adorno sostiene riguardo all'importanza e alla centralità del momento della *forma*. Se, allora, la condizione referenziale del linguaggio riguarda il suo *dire qualcosa su qualcosa*, nella poesia, invece, il referente, ovvero *il qualcosa di cui si dice*, per dirla con Jakobson, è e insieme *non è*, è se stesso essendo al tempo stesso *qualcosa d'altro*, è identico e insieme *non-identico*.

Quanto al tempo, inoltre, Jakobson ritiene che appartenga e sia di pertinenza del “dire poetico” una temporalità anch'essa ambigua: del detto poetico fanno parte tanto la «sequenzialità del discorso»¹⁸⁹ - il suo estendersi in successione - quanto una «*reificazione e permanenza*»¹⁹⁰ del dire stesso, un condensarsi del tempo all'interno di un *costrutto* (Adorno direbbe di una forma “composta”, “costruita”, “lavorata”). La *successione* come tempo progressivo del *discorso* si rapprende e si mostra nella *reificazione e permanenza* di un *composto*, facendo in questo modo del

semanticamente affini: *dorme, dormicchia, riposa, sonnecchia*. Le due parole scelte si combinano nella catena parlata. La selezione è operata sulla base dell'equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia, mentre la combinazione, la costruzione della sequenza, si basa sulla contiguità. *La funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza». In Ivi, pp. 191-192. Su questi temi, in particolar modo sul problema dell'auto-riferimento linguistico vedi quanto detto da P. Montani, *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Marsilio Editori, Venezia, 1985, pp. 95-141 (in part. pp. 95-104). Sulla funzione *sinestetica* del linguaggio attraverso Jakobson vedi quanto scritto da M. Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata, 2005, pp. 281-289.*

¹⁸⁷ P. Montani, *Il debito del linguaggio* cit., p. 102.

¹⁸⁸ Oltre, ovviamente a Ferdinand de Saussure, anche Benveniste, in un saggio del 1963 dedicato a Saussure stesso, metteva in evidenza come il grande merito del linguista svizzero fosse stato quello di scoprire nella *duplicità* il principio e il modo di essere del linguaggio: «Che cosa è dunque questo oggetto che Saussure erige su una *tabula rasa* di tutte le nozioni ricevute? Arriviamo qui a trattare di ciò che vi è di fondamentale nella dottrina saussuriana, un principio che presuma una intuizione totale del linguaggio, totale sia perché contiene l'insieme della sua teoria sia perché ne abbraccia interamente l'oggetto. Questo principio è che il *linguaggio*, da qualunque punto di vista venga studiato, è *sempre un oggetto duplice*, formato di due parti delle quali l'una è *valida solo in virtù dell'altra*». É. Benveniste, *Saussure après un demi siècle*, «Cahiers Ferdinand de Saussure» 20 (1963), trad. it., *Saussure dopo cinquant'anni*, in Id., *Problemi di linguistica generale* cit., p. 51.

¹⁸⁹ P. Montani, *Il debito del linguaggio* cit., p. 102.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

messaggio non solo una successione di parole che si riferiscono a qualcosa, ma una *composizione* di esse che rimanda, così, *a esse stesse* e al proprio stesso “esser-composte”. In questo senso, vale per il linguaggio quanto precedentemente si è sostenuto a proposito dell’opera d’arte: essa si dà *nel* tempo e, insieme, raccoglie e mantiene il tempo, per così dire, al suo stesso interno, nella sua stessa costituzione.

Il fatto che il messaggio poetico sia un che di *reificato*, allora, non specifica altro che l’*autoriflessività*, o più precisamente, l’*autoriferimento* del segno linguistico, il suo rimandare prima di tutto *a se stesso*, il suo farsi *oggetto a se stesso*: il dire poetico dice qualcosa riguardo l’esterno (riferimento o contesto), all’altro da sé (referente) *solo* a partire da sé, solo in quanto *dice se stesso*, si fa oggetto e contesto del dire medesimo. Se il dire della poesia (per Adorno l’opera d’arte in generale) è tale in quanto, prima di tutto, *fa segno verso se stessa* – aspetto che rientra pienamente in ciò che Adorno denomina come il carattere di *autonomia* dell’opera d’arte –, ciò che esso mostra e a cui rimanda non è questo o quel referente, questo o quel messaggio determinato, ma, in prima istanza, *il fatto stesso del significare e del linguaggio*, o con le parole di Adorno, «l’atto stesso del dire e non ciò che viene detto»¹⁹¹. Il linguaggio poetico, si riferisce al contesto e rimanda all’*altro da sé* ancora non univocamente determinato, solo a partire dalla propria autoriflessività, solo in quanto *autoriferimento*. Negativamente e con altre parole: esso rende *presente* il senso come *esigenza* (come *possibilità*), non più come “dato di fatto” (di qui, come è stato detto, «la piena consapevolezza da parte di Adorno che le opere d’arte, *per diventare in qualche modo identiche a se stesse* – cioè per essere tautologie, nel senso che l’opera “dice se stessa”, fattore fondamentale per eliminare l’idea che l’opera presuma un modello esterno –, hanno bisogno del proprio *non-identico*, cioè dell’eterogeneo, che si dà come non-già-formato ma che l’opera d’arte deve formare di volta in volta e non una volta per tutte; ne deriva il carattere di *processualità* e *temporalità* dell’opera»)¹⁹².

In un saggio del 1965, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (*Su alcune relazioni tra musica e pittura*), Adorno sosterrà le medesime tesi. La scrittura, dice, è atemporale «in quanto immagine di ciò che è temporale»¹⁹³, e, a sua volta, «viene ritradotta in tempo attraverso l’atto della lettura che essa prescrive»¹⁹⁴. Allo stesso modo, la spazialità del quadro «non è solamente un fatto a priori, come si presume, *ma è sempre anche risultato*; lo spazio assoluto del quadro è un *differenziale temporale*, *l’istante* in cui si concentrano gli elementi temporalmente

¹⁹¹ Th.W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart, 1965, trad. it., *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in Id., *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino, 2004, p. 309.

¹⁹² G. Di Giacomo, *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma, 2016, p. 14 (corsivi miei)

¹⁹³ Th.W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura* cit., p. 306.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

disparati»¹⁹⁵. Musica e pittura, a loro volta, non convergono l'una verso l'altra per assimilazione, ma «si incontrano in un terzo ambito: sono entrambe linguaggio»¹⁹⁶. Ma, precisa Adorno, il carattere linguistico in cui musica e pittura convergono è «il contrario della gestualità linguistica, del comportamento linguistico che [...] assumono quando *vogliono raccontare qualcosa*»¹⁹⁷, quando vogliono esplicitamente *raffigurare qualcosa, dire qualcosa su qualcosa*. La somiglianza con il linguaggio, lungi dal coincidere con la riproduzione di un modello o l'indicazione di un referente esterno, «aumenta con il *diminuire della comunicazione*»¹⁹⁸; esse, così, sono tanto più espressive quanto meno si sacrificano alla coincidenza con referenti univoci, «parlano per mezzo della propria *costituzione* [...]; parlano in maniera tanto più chiara quanto più profondamente sono strutturate al loro interno [...]»¹⁹⁹.

Il venir meno di qualunque intenzione soggettiva nel carattere *composto* di un'opera le conferisce l'oggettività del “carattere di segno” in quanto, nella sua posizione critica nei confronti dell'esistente, «essa diventa segno mediante *una frattura con tutto ciò che è significato*»²⁰⁰. Ciò che l'opera svela nel “dire se stessa” non è altro che la propria *costruttività riflessiva* (autonomia), ciò che anche Adorno chiama il proprio «principio costruttivo»²⁰¹. Se, allora, musica e pittura «diventano scrittura *rinunciando alla dimensione comunicativa*»²⁰², quindi attraverso un venir meno del momento della referenza, tale astrazione coincide, primariamente, con l'esibizione stessa del principio costruttivo: «[...] Ciò che in entrambi i media si percepisce fondatamente come astrazione dipende dal principio costruttivo. Nella misura in cui l'opera gli si assoggetta, questo principio la libera dal vincolo della comunicazione simbolica»²⁰³. Solo nell'opera «frammentaria, che rinuncia a se stessa, si libera il contenuto critico»²⁰⁴.

L'affinità con «l'espressione pura»²⁰⁵ che tanto la pittura non figurativa quanto la musica emancipata dalla tonalità manifestano, rendono conto della non-coincidenza e non-identità fra linguaggio e mondo, fra segno e desinato e, attraverso esse, della non coincidenza del soggetto con se stesso; esse «mettono in questione quell'io sintetizzante che si comporta come se avesse sempre la padronanza del materiale e di se stesso. Le due arti diventano modelli di un linguaggio non

¹⁹⁵ Ivi, p. 305.

¹⁹⁶ Ivi, p. 306.

¹⁹⁷ *Ibidem* (corsivi miei).

¹⁹⁸ Ivi, p. 307 (corsivi miei).

¹⁹⁹ Ivi, p. 306 (corsivi miei).

²⁰⁰ Ivi, p. 307 (corsivi miei).

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem* (corsivi miei).

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Id., *Filosofia della musica moderna* cit., p. 123.

²⁰⁵ Id., *Su alcune relazioni tra musica e pittura* cit., p. 307.

soggettivo»²⁰⁶. Così, nella relazione negativo-differenziale pertinente la lingua e al rapporto tra segno e designato, nella non-identità e «frattura fra segno e significato»²⁰⁷ su cui si articola la possibilità del significare come tale, la «convergenza di musica e pittura», in quanto linguaggio, «si compie *nell'atto stesso del dire* e non in ciò che viene detto»²⁰⁸. Così, all'interno del paradigma della negatività, del *fatto che vi sia linguaggio* si fa esperienza attraverso il collasso e il venir meno della comunicazione riuscita, del discorso acquisito. Ma, nel “nome che manca”, non ci si limita a fare esperienza della *difettività* della parola, ma si rende esplicita quella *differenza* tra lingua e parola in cui si articola e avviene un soggetto che parla e che, per farlo, deve entrare e appropriarsi della parola che mai possiede definitivamente, e di cui non riesce a fare la propria “voce naturale”.

3. L'opera d'arte moderna come autonoma e come fatto sociale

3.1 Il carattere instancabilmente ancipite dell'opera, rilevabile nei suoi numerosi paradossi – il suo essere autonoma e insieme non-autonoma, singolare e insieme plurale, attuale e insieme potenziale, autonoma e insieme fatto sociale – è qualcosa che si giustifica proprio e solo a partire dal suo singolare carattere di autonomia, dal suo essere “regola a se stessa”, formatrice di regole allo stesso modo in cui è, contemporaneamente e negativamente, sguardo critico sulla realtà esistente. Come si è visto, è a partire dalla propria distanza e non-identità con l'empiricamente esistente che l'opera rimanda polemicamente ad esso prendendo posizione nei confronti del vigente: il rapporto sociale essenziale all'arte si esplicita nell'immanenza della società nell'arte e non in quella dell'arte nella società²⁰⁹. La rinuncia delle opere d'arte alla comunicazione «è una condizione necessaria, non già quella sufficiente, della loro essenza non ideologica. Criterio cruciale è la forza dell'espressione attraverso la cui tensione le opere d'arte *diventano eloquenti con una movenza*

²⁰⁶ Ivi, p. 308: «Dato che però questo linguaggio rimane celato e non è immediatamente presente e possibile, esso assume i tratti del frammento e del geroglifico; dall'origine dell'*écriture* pittorica in Paul Klee a oggi essi non hanno perso il loro fascino».

²⁰⁷ Ivi, p. 307. Adorno continua sottolineando che «Il carattere scritturale si dissolverebbe se la pittura o la musica fossero semplicemente private del momento espressivo, quello dell'espressione *senza qualcosa di determinato da esprimere*, e se l'opera non tendesse più a qualcosa che non è il suo fenomeno e che non si cela né in unità simbolica al suo interno né in qualche luogo all'esterno. Come succede oggi in innumerevoli casi, l'opera regredirebbe a uno stadio preartistico, non *crepiterebbe più*. Il termine “crepitare” è forse quello che più si avvicina a ciò che va inteso per carattere scritturale e per convergenza di pittura e musica». Ivi, p. 308 (corsivi miei).

²⁰⁸ Ivi, p. 309 (corsivi miei).

²⁰⁹ Cfr. T. Huhn, *Thoughts beside Themselves*, Cambridge Companions Online, Cambridge University Press, 2006, pp. 14-16.

priva di parole. Nell'espressione esse svelano di essere una ferita sociale [*Zentrales Kriterium ist die Kraft des Ausdrucks, durch dessen Spannung die Kunstwerke mit wortlosem Gestus beredt werden. Im Ausdruck enthüllen sie sich als gesellschaftliches Wundmal*]; in questo senso, l'espressione «è il fermento sociale della loro configurazione autonoma [...]Le zone socialmente critiche delle opere d'arte sono quelle dove si sente dolore; dove nella loro espressione storicamente determinata viene alla luce la non-verità della situazione sociale»²¹⁰. Di qui la polemica di Adorno con Lukács. Adorno mantiene in vita la tensione della contraddizione, vale a dire l'essere dell'opera "autonoma dalla realtà" e, proprio a partire dalla sua estraneità formale e rappresentativa, può rendere conto dell'andamento dei rapporti sociali immanenti nella sua stessa struttura. È proprio la più volte ribadita *distanza* dall'empiria ciò che fa di un'opera una "negazione determinata dell'esistente:

Sociale nell'arte è il suo *movimento immanente* contro la società, non la sua presa di posizione manifesta [*Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme*]. Il suo aspetto storico allontana da sé la realtà empirica, di cui tuttavia le opere d'arte *in quanto cose* sono parte. Per quanto si possa predicare una funzione sociale delle opere d'arte, essa consiste nella mancanza di funzione [*Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit*]. Esse, grazie alla propria differenza dalla realtà stregata, incarnano negativamente una situazione in cui ciò che è andrebbe al posto giusto, quello suo proprio. Il loro incanto è disincanto²¹¹.

3.2. Nel saggio *Conciliazione sforzata*, Adorno polemizza con quanto sostenuto da Lukács nel suo libro del 1958, *Il significato attuale del realismo critico*. Adorno critica duramente la teoria del "rispecchiamento" lukácsiana, quella conciliazione e convergenza fra arte e realtà empirica che il filosofo ungherese affida al "realismo critico"²¹² quale unico paradigma valido per l'esistenza, e la sopravvivenza, dell'arte stessa²¹³. Alla sottovalutazione della forma e della relazione dei mezzi

²¹⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 318 (corsivi miei): «Teste principale di ciò potrebbe essere la *Guernica* di Picasso che, strettamente incompatibile con il realismo prescritto, proprio con la sua costruzione inumana consegue quell'espressione che la acuisce a protesta sociale al di là di ogni fraintendibilità contemplativa».

²¹¹ Ivi, p. 304 (corsivi miei).

²¹² Cfr. N. Tertulian, *Lukács/Adorno – la réconciliation impossible*, in «Revue d'Esthétique», 8, 1985, pp. 69-83.

²¹³ La durezza della parole di Adorno che intona continuamente tutto il saggio, si manifesta, senza mediazioni, già in apertura del saggio stesso: «Quando, già all'inizio degli anni venti, l'obiettivismo lukácsiano, non senza conflitti iniziali, si inchinò alla dottrina comunista ufficiale, Lukács ha sconfessato questi scritti [Adorno si riferisce agli scritti giovanili], secondo il costume orientale; ha fatto proprie contro se stesso le obiezioni più subalterne della gerarchia di partito, abusando di motivazioni hegeliane, e per decenni, in trattati e libri, si è sforzato di equiparare la sua forza di pensiero, manifestamente indistruttibile, allo sconsolante livello dei pensamenti sovietici, i quali nel frattempo hanno degradato a semplice mezzo per scopi di dominio la filosofia che avevano in bocca». Th.W. Adorno, *Conciliazione sforzata. A proposito del*

espositivi in nome dell'importanza del rispecchiamento e della consonanza *contenutistica* tra opera e complessità sociale sostenuta da Lukács, Adorno, al contrario, contrappone la possibilità della voce critica dell'opera e della sua permanenza solo e proprio nel momento *formale*, nella sua distanza e non-identità (*autonomia*) rispetto alla realtà empirica. Le opere d'arte «che fossero indifferenti nei confronti del loro «come» sopprimerebbero il loro stesso concetto»²¹⁴. Lukács, secondo il filosofo francofortese, fraintende, in questo modo, i momenti costitutivi della forma prendendoli per accidenti o aggiunte casuali, dimenticando la messa in questione dell'identità tra contenuto espresso e realtà obiettiva, mostrando la propria «indifferenza al problema filosofico se il contenuto concreto di un'opera d'arte sia di fatto esattamente la stessa cosa del semplice «rispecchiamento della realtà obiettiva», al cui idolo egli si attiene con l'ostinazione del materialismo volgare»²¹⁵. Un pensiero e un'opera, continua Adorno, che sostengono la propria oggettività e attinenza con la vita trascurando «il momento dell'autoriflessione»²¹⁶, non manifestano altro che «l'obiettività è staccata dal processo dialettico col soggetto»²¹⁷.

Se è vero, allora, che l'arte si trova nella realtà ed è, vicendevolmente, intrisa di essa, è altrettanto vero che «per il suo stesso concetto, si contrappone antitetivamente a ciò che è il caso che sia»²¹⁸. Non vi deve essere coincidenza tra forma e contenuto, né «rispecchiamento» tra l'enunciato (il detto) e l'esistente – sostiene Adorno con forza –, essendo l'opera *apparenza* del non-identico, parvenza estetica, significato che sussiste solo nel momento in cui *si trascende*, si pone nell'atto stesso attraverso cui si sottrae ed espone la propria non-coincidente *possibilità, realizzabilità*. Se il gesto dell'opera è quello di questa «autotrascendenza negativa», cioè di questo offrirsi e negarsi, individuarsi e sottrarsi al tempo stesso, è perché essa è, al contempo, «essenza e immagine», essenza e apparenza. La «differenza di esistenza empirica e arte riguarda l'intimo comporsi dell'arte stessa [...] L'arte stessa di fronte a ciò che semplicemente è esistente, nella misura in cui non si limiti a raddoppiarlo in senso estraneo all'arte rendendolo essenza, deve essere essenza e immagine»²¹⁹. Solo come immagine fugace di quanto *non-è* (*apparenza*), l'opera parla della propria essenza, della propria «convergenza con il reale»; in tal modo, «e non con l'occhio alla semplice immediatezza,

Significato attuale del realismo critico di György Lukács, in Id, *Noten zur Literatur* cit., trad. it., *Note per la letteratura (1943-1961)*, vol. I, Einaudi, Torino, 1979, p. 238. Sulla polemica tra Adorno e Lukács riguardo al rapporto tra capitalismo e arte moderna cfr. M. Vacatello, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp. 193-236.

²¹⁴ Ivi, p. 241.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Cfr. ivi, p. 242.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Ivi, p. 247: «L'arte si trova nella realtà, ha la sua funzione in essa, è anche intrinsecamente molto mediata con la realtà».

²¹⁹ Ivi, pp. 247-248. Sulla relazione tra 'essere' e 'apparire', essenza e immagine, cfr. G. Moutot, *Essai sur Adorno* cit., p. 411.

l'arte diventa conoscenza, cioè rende giustizia a una realtà che occulta la propria natura e sopprime ciò che essa denuncia per favorire un ordinamento puramente classificatorio. Solo nella cristallizzazione della propria legge formale [...] l'arte converge col reale»²²⁰.

Che l'opera converga con il reale significa, propriamente, che essa, svolgendone la critica, converge con quanto il reale occulta e impedisce, con quanto in esso “non accade”. È in questo senso che Adorno parla della relazione tra “differenza estetica ed essere”, parvenza e realtà; come “coscienza negativa” «solo grazie a questa differenza, e non negandola, l'opera d'arte diventa entrambe le cose, opera d'arte e coscienza giusta»²²¹. L'opera non conosce la realtà come sua rappresentazione pedissequa e riproduttiva, «bensì perché in virtù della sua costituzione autonoma enuncia ciò che viene celato dalla configurazione empirica della realtà»²²². Il modo di essere (e, dunque, di dire) dell'opera d'arte – *paralinguistico* – non combacia con quello del giudizio predicativo: essa non dice «“questo” o “quello”»²²³, non predica qualcosa di/su qualcosa ma, tramite le proprie connessioni interne, compie il gesto *compositivo* di mostrare *come vanno le cose*: «In quanto l'opera d'arte non ha immediatamente a oggetto la realtà non dice mai, come invece dice di solito la conoscenza: le cose stanno così, bensì: ecco come vanno le cose. La sua logicità non è quella di un giudizio predicativo bensì della coerenza immanente: solo passando attraverso questa, attraverso il rapporto in cui pone gli elementi, l'opera prende posizione. La sua antitesi nei confronti della realtà empirica [...] è proprio il fatto che, a differenza delle forme spirituali, che si riferiscono immediatamente alla realtà, l'opera non la determina univocamente in quanto questo o quello. L'opera d'arte non enuncia giudizi; diventa giudizio nel suo complesso»²²⁴.

3.3. La tesi relativa all'immanenza della società all'interno dell'opera, inoltre, rende conto del rifiuto da parte di Adorno del principio avanguardistico dell' “arte per l'arte” dal momento che, nella totale confusione e identificazione fra l'arte e la vita, esso non fa altro che ridurre la categoria dell'autonomia ad una cattiva astrazione. L'avanguardia, eliminando ogni lontananza e negatività e facendo confluire senza scarti l'opera nella vita nega, come vedremo, il “carattere d'apparenza” dell'opera d'arte, vale a dire il suo essere insieme senso e non-senso, possibilità e impossibilità,

²²⁰ Ivi, p. 248.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Ivi, p. 251. Al contrario, Lukács sostiene la «superiorità artistica, storicamente condizionata, del realismo socialista [...]. La base ideologica di questa superiorità risiede nella chiara visione che la concezione socialista del mondo, la prospettiva del socialismo rappresenta per la letteratura: nella possibilità di riflettere e rappresentare l'essere sociale e la coscienza, gli uomini e i rapporti umani, la problematicità della vita umana e le sue soluzioni più ampiamente e più profondamente di quanto non fosse possibile sulla base delle precedenti concezioni del mondo». Ivi, p. 255.

²²³ Ivi, p. 257.

²²⁴ *Ibidem*.

negazione e presenza; eliminando, in questo modo, la *contingenza* del proprio significare e della propria stessa presenza, essa non fa altro che assimilare l'opera alla "semplice-cosa", invece che svolgerne la dialettica coincidente con la riflessione critica che, per Adorno, assume il modo della rivolta dell'arte contro se stessa²²⁵. Se, allora, «alle opere d'arte è essenziale essere cose, non è per loro meno essenziale negare la propria cosalità, ed è così che l'arte si volge contro l'arte [*Ist es Kunstwerken wesentlich, Dinge zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich, die eigene Dinglichkeit zu negieren, und damit wendet sich die Kunst gegen die Kunst*]. L'opera d'arte completamente obiettivata si raggelerebbe in una mera cosa, quella che si sottraesse alla propria obiettivazione regredirebbe all'impotente moto soggettivo e sprofonderebbe nel mondo empirico»²²⁶. D'altra parte, però, se l'opera d'arte venisse percepita solo come qualcosa di assolutamente autonomo non sarebbe altro che una vuota tautologia. Se, come dice Adorno, l'opera venisse «percepita in maniera prettamente estetica», essa non sarebbe «percepita in maniera correttamente estetica»²²⁷. La tensione irrisolta o, che è lo stesso, il "carattere di *processo*" attesta «l'autenticità dell'opera d'arte che è sempre altro da sé, fragile equilibrio fra la sua qualità d'opera d'arte e quella di "prodotto artistico" legato alla realtà empirica e ai rapporti delle forze produttive»²²⁸.

Il rimando polare tra il proprio essere autonoma e contemporaneamente *fatto sociale*, tra il proprio essere qualcosa di assolutamente singolare e, insieme, profondamente plurale, comune e molteplice, è qualcosa che si giustifica a partire dal fatto che il suo elemento proprio, la forma²²⁹ come indeterminazione e articolazione di logica e sensibilità, è tale solo nella sua relazione circolare con *l'altro-di-sé*. Solo nella sua non risolvibile relazione con l'*eterogeneo* – nelle sue diverse accezioni quali "il sensibile", il "mondo", la "produzione sociale", il possibile", tutte in qualche modo riassunte nella categoria del *non-identico* – l'opera può porsi al modo di una *singularità esemplare*, il suo essere un caso particolare che getta luce su ciò che la circonda e che pure la include. Essa è una singularità *fra* le altre singularità – un oggetto tra oggetti o, come dice Adorno, una "cosa tra cose" – che, però, sta in luogo di ognuna di esse, che rende conto del modo di

²²⁵ Cfr. su questo M. Jimenez, *Adorno: arte, idéologie et théorie de l'art*, Bourgois, Paris, 1973; trad. it., *Adorno: Arte, ideologia e teoria dell'arte*, Biblioteca Cappelli, Bologna, 1979, p. 76: «La teoria dell'arte per l'arte che viene spesso criticata da Adorno, è falsa in quanto scinde l'opera dal suo "altro" fornendo pretesti alla coscienza regressiva».

²²⁶ Id., *Teoria estetica* cit., p. 234: «La crescente integrazione delle opere d'arte, loro esigenza immanente, è anche la loro immanente contraddizione. L'opera d'arte che dà corso alla propria dialettica immanente, nel darle corso al tempo stesso finge che sia già risolta: questo è l'esteticamente falso nel principio estetico».

²²⁷ Ivi, p. 10.

²²⁸ M. Jimenez, *Adorno: Arte, ideologia e teoria dell'arte* cit., p. 76.

²²⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 9: «Gli strati di base dell'esperienza che motivano l'arte sono apparentati al mondo oggettuale davanti al quale si ritraggono. Gli antagonismi irrisolti della realtà si ripresentano nelle opere d'arte come i problemi *immanenti della loro forma*» (corsivi miei).

essere e di non-essere di quanto la circonda. Non essendo né qualcosa di assolutamente particolare, né qualcosa di totalmente universale, l'opera rappresenta l'*eccezione* in cui le due polarità si incontrano l'una nell'altra; essa rimanda sempre al non-identico, a ciò che *potrebbe-essere* e che ancora non-esiste, o che esiste al modo di una *pura possibilità*, proprio perché, come è stato detto, costituisce paradossalmente, in quanto *esempio*, il «caso di una classe che *non esiste*»²³⁰, è indice «di un senso normativo che *non è già dato*, di norme che sono da trovare senza mai potersi però svincolare dal contesto concreto e contingente in cui si esibiscono e emergono»²³¹:

Solamente dove l'altro dell'arte viene sentito insieme, come uno dei primi strati dell'esperienza di essa, si può sublimare l'arte, si può dissolvere il vincolo materiale, senza che l'essere-per-sé dell'arte diventi qualcosa di insignificante. Essa è *per sé e non lo è*, perde la propria autonomia in assenza di ciò che le è eterogeneo [*Sie ist für sich und ist es nicht, verfehlt ihre Autonomie ohne das ihr Heterogene*]²³².

Inoltre,

continua Adorno, il “non-essente” (*Nichtseienden*) che l'opera articola e di cui consiste non gode di alcuna immediatezza, «non è libero rispetto all'essente [*dem Seiende gegenüber nicht frei*]²³³, dal momento che accade solo all'interno della composizione²³⁴. Esso non viene posto arbitrariamente, non viene, «come vorrebbe la convenzione, inventato»²³⁵, ma si struttura a partire «da proporzioni tra l'essente, promosse a loro volta da questo, dalla sua imperfezione, carenza e contraddittorietà e dalle sue *potenzialità* [*seinen Potentialitäten*], e nelle *proporzioni continuano a vibrare connessioni reali*»²³⁶. L'identità dell'opera d'arte con la realtà essente, il suo aver a che fare con il mondo, è tale proprio in forza del momento *costruttivo* che la allontana dalla positività del vissuto e del “dato”, e,

²³⁰ S. Velotti, *Dare l'esempio. Cosa è cambiato nell'estetica degli ultimi trent'anni?*, in «Studi di estetica», 1-2/2014, p. 344 (corsivi miei).

²³¹ *Ibidem* (corsivi miei).

²³² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., pp. 10-11.

²³³ Ivi, *Teoria estetica* cit., p. 12: «Al contrario, il momento dell'irreale, del non-essente nell'arte non è libero rispetto all'essente».

²³⁴ Stefano Velotti ha sottolineato come, per un verso, il non-identico non può essere attinto «in virtù di uno sforzo intenzionale, non potendo risultare da un distacco dall'oggetto, ma solo da un farsi affini ad esso. Per altro verso, Adorno evoca Kant, che avrebbe ricondotto l'arte a qualcosa di “spiccatamente aconcettuale”, senza però rinunciare – grazie alla forma, alla riflessione, al momento di costruzione razionale e tecnica – alla sua universalità (soggettiva) e necessità (esemplare)». S. Velotti, *La «dialettica del controllo» e «il momento della non intenzionalità». Note sul rapporto tra arte, cultura e società a partire da Adorno (e Kant)*, in *L'estetica e le arti* cit., p. 442. Nello stesso studio, l'autore chiama in causa un passo kantiano per mettere in luce la cosiddetta «paradossalità soggettiva dell'arte»: «Nell'uso dell'immaginazione in vista della conoscenza, l'immaginazione è sottoposta alla costrizione dell'intelletto e alla limitazione di essere adeguata al suo concetto; e tuttavia dal punto di vista estetico l'immaginazione è libera, al fine di fornire, ma in modo non ricercato, oltre a quel consenso con il concetto una copiosa e inesplicita materia all'intelletto, che questo, nel suo concetto, non prendeva in considerazione, e che però applica non tanto oggettivamente, per la conoscenza, quanto soggettivamente, per vivificare le facoltà conoscitive, e quindi indirettamente anche per le conoscenze». I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* cit., § 49, p. 152.

²³⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 12

²³⁶ *Ibidem* (corsivi miei).

dunque, risiede nella capacità che essa ha di «radunare intorno 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 [*verwandt mit der Welt ist es durch das Prinzip, das es jener kontrastiert*]²³⁷. Per questo, «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'arte [*In seiner Differenz vom Seienden konstituiert das Kunstwerk nicht ist und was es erst zum Kunstwerk sich relativ auf das, was es als Kunstwerk nicht ist und was es erst zum Kunstwerk macht*]²³⁸.

Se la circolarità costitutiva dell'opera d'arte incontra il proprio movimento abituale nella riflessività della forma secondo la quale essa è “contenuto sedimentato”, allo stesso tempo, come sappiamo, elemento decisivo della forma è quello di non risolvere se stessa nella comunicazione di un contenuto univoco, ma, al contrario, di proporre ogni volta una sottrazione dell'univocità del senso rimarcando lo scarto, lo iato, tra il sensibile e l'intelligibile. In altre parole, se da una parte è vero che le opere d'arte tanto più si accrescono maggiormente “in significato” quanto più riescono a tradurre in contenuto intelligibile la resistenza dell'elemento sensibile, dall'altra è altrettanto vero che la dimensione formale-sensibile, non potendo esaudirsi in quella concettuale e intelligibile, mostra la propria *disponibilità* ad una indeterminata rappresentazione di contenuti molteplici e potenziali. In questa *disponibilità* quanto al senso, l'opera rimanda all'*usabilità* dei materiali e della vita come tale, alla possibilità di un loro *uso* costruttivo e innovativo, non determinato a priori. Se è vero, come dice Adorno, che nell'arte “i mezzi non si risolvono *senza residui* nel fine”, è perché l'elemento formale non che risolversi senza residui all'interno di un significato univoco e determinato, resta *disponibile* per un significato, o senso, *sempre ancora da porre*.

Ciò che qui, arbitrariamente ma, credo, non indebitamente, si è chiamato *uso dei materiali* o *mezzi*, è, secondo una movenza tipicamente adorniana, quanto rende conto di un gesto polare di *appropriazione* e, insieme, *sospensione*, appartenenza e estraneità: appropriazione, ad esempio, delle parole e del linguaggio nel momento della forma e, insieme, sospensione di ogni loro univoca referenzialità; appartenenza e identità tra forma e contenuto – sensibile e intelligibile – e, in quanto contenuto *sedimentato*, estraneità, non-identità, relazione potenziale rispetto ad esso; un prendere le distanze rispetto al mondo attraverso la propria autonomia e non-identità rispetto all'esistente e, insieme, una prossimità con il mondo stesso nell'*eterogeneità* che sempre alimenta e pertiene alla forma. In questa oscillazione dialettica,

²³⁷ *Ibidem* (corsivi miei): «E la sintesi mediante l'opera d'arte non è semplicemente addossata ai suoi elementi; replica ciò in cui essi comunicano tra loro, e dunque a sua volta un tratto di alterità».

²³⁸ *Ibidem* (corsivi miei): «L'insistenza sul non-intenzionale dell'arte che si può osservare [...] da un certo momento della sua storia in poi – in Wedekind, che scherniva gli “artisti-artistici”, in Apollinaire, forse anche alle origini del cubismo -, tradisce l'inconsapevole autocoscienza dell'arte di prender parte a ciò che le è contrario [...]».

allora, si libera il *fare* specifico dell'opera: far *sentire* la sua estrema aderenza al mondo *attraverso* un ribadito esilio, una decisa distanza rispetto a esso. Ancora una volta, una distanza e insieme una prossimità, senso in quanto *non-senso*. In quanto attraversata dalla negazione, costitutivamente *negativa* e tesa al non-identico, l'opera (e l'intero pensiero di Adorno) ha strettamente a che fare con la modalità del possibile, essendo *negatività* e *possibilità* indissolubilmente legate l'una all'altra²³⁹. Allo stesso modo di come l'una consegue e deriva dall'altra, così l'una istituisce e apre l'altra. La *disponibilità* dell'opera, la sua *disposizione* ad abbracciare contenuti molteplici perché *potenziali*, è tale proprio in quanto implica logicamente il loro *non* realizzarsi, il loro *poter-non*-avverarsi (che è l'inverso, si badi, del *non-poter-avverarsi*. Quest'ultimo esprime una impossibilità dichiarata, il primo, invece, una *possibilità realizzabile* e *non ancora* avvenuta). La fragilità dell'opera, in questo senso, fa tutt'uno con la sua insistenza e audacia, l'assenza di un contenuto *determinato* si accompagna sempre alla ricorrenza di un contenuto *determinabile*. Il movimento riflessivo e circolare proprio della negatività qui in gioco, riguarda la capacità che Adorno intravede nell'opera di *disporsi al possibile*, ovvero, riflessivamente, di rinnovare continuamente la propria *disponibilità*. Senza quest'ultima non vi sarebbe niente di *dicibile* e *pensabile*, ma solo qualcosa di *già detto* e *già pensato*. La negatività, allora, schiude la coappartenenza logica ed etica della negazione e della possibilità: in questo modo di essere, il non-identico veste sempre l'abito del possibile, così come il possibile risiede interamente nel non-identico.

3.4. In una formidabile esposizione del 1958, *Discorso su lirica e società*, Adorno sosterrà a chiare lettere come e quanto il contenuto della poesia, ad esempio, non sia la semplice espressione di moti ed esperienze individuali, «Bensì in generale queste diventano artistiche soltanto se, *proprio in virtù della specificazione della forma estetica ricevuta*, prendono parte all'universale»²⁴⁰. Che la poesia possa rendere conto dell'universale, meglio, del comune, in virtù della specificazione della propria forma, significa, come sappiamo, che essa rimanda all'altro da sé testimoniandone il peso e la funzione attraverso l'autonomia della propria disposizione linguistica: in questo senso, «La creazione lirica spera di conseguire l'universale *attraverso una individuazione senza riserve*»²⁴¹. Nella relazione polare che vede coinvolti soggetto e oggetto non come poli sostanziali e isolati, ma

²³⁹ Sull'importanza di questa relazione polare vedi quanto detto da P. Virno, *Saggio sulla negazione* cit., pp. 84-85.

²⁴⁰ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura* cit., p. 47 (corsivi miei).

²⁴¹ *Ibidem*: «Non che ciò che la poesia lirica esprime debba essere immediatamente ciò che tutti sentono. La sua universalità [...] non è una universalità della pura comunicazione di ciò che gli altri appunto non sono capaci di comunicare».

come esiti provvisori di un processo in cui si determinano e al tempo stesso si «consumano e mutano reciprocamente»²⁴², ciò che Adorno chiama “l’universalità del contenuto lirico” si presenta come qualcosa di “essenzialmente sociale”, allo stesso modo di come il carattere universalmente vincolante del contesto sociale si rivela tale proprio e solo nella singolarità massimamente individuata, autonoma: «Tale universalità del contenuto lirico è tuttavia essenzialmente sociale. Capisce ciò che la poesia dice soltanto colui che nella solitudine di quella sente la voce dell’umanità; anzi anche la solitudine della parola lirica stessa è contrassegnata dalla società individualista e in definitiva atomistica, così come viceversa il suo universale carattere vincolante vive dello spessore della sua individuazione»²⁴³. Se il contenuto implicito della parola poetica è tale in quanto richiama sempre a sé la determinazione riflessiva del contenuto sociale è perché la riflessione, lungi dall’essere estranea o esteriore all’esperienza dell’opera, è, invece, «pretesa da ogni creazione linguistica»²⁴⁴: «Per poter venir intuite esteticamente, le opere vogliono anche sempre essere pensate e il pensiero, una volta messo in gioco dalla poesia, non si lascia fermare a comando da questa»²⁴⁵.

Il contenuto poetico può considerarsi, circolarmente, contenuto “oggettivo” (eteronomo) in nome della propria soggettività e singolarità solo in quanto il ritrarsi e l’allontanarsi dell’opera dalla “superficie sociale” – il suo non rappresentarla e riprodurla specularmente – è «motivato socialmente, al di sopra della testa dell’autore»²⁴⁶. Ora, secondo Adorno, il *medium* di tale presenza implicita non è altro che la lingua («Il *medium* di tale motivazione è la lingua») ²⁴⁷. La paradossalità specifica della poesia, il ritrarsi del soggetto nella lingua e il suo divenir, così, *voce plurale ed eteronoma*, è «legata a quel predominio della configurazione linguistica nella lirica, da cui discende il primato della lingua nella poesia in generale, fino alla forma della prosa»²⁴⁸. In questo senso, Adorno sottolinea il carattere anfibo²⁴⁹, duplice, di quella zona intermedia e preindividuale tra soggettività e oggettività, individuo e società, che è la lingua stessa: da una parte essa, pervasiva e pubblica, precede l’esistenza stessa dei soggetti, «si impone totalmente ai moti soggettivi»²⁵⁰, così come, dall’altra, rappresenta una delle condizioni che rende possibile l’evenienza di qualcosa come

²⁴² Ivi, p. 54.

²⁴³ Ivi, p. 47.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Ivi, p. 53.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Cfr. *Ibidem*. Per esteso: «Infatti la lingua stessa è qualcosa di doppio. Con le sue configurazioni essa si impone totalmente ai moti soggettivi; anzi manca poco dal poter pensare che è essa in generale a portarli a maturazione».

²⁵⁰ *Ibidem*.

un soggetto, in quanto «è essa stessa a portarli a maturazione»²⁵¹.

Se la lingua rappresenta la condizione del costituirsi di ciò che chiamiamo soggetto – l'individualità autocosciente che dice "Io" –, allora il soggetto non sarà mai completo in se stesso al modo di un individuo "individuato", ma sempre scisso nell'altro da sé, nella lingua che ne rappresenta una delle occasioni. Per questo soggetto e oggetto, individuo e società, si richiamano l'un l'altro all'interno del terzo regno della lingua, fino quasi a confondersi in essa, la quale è, insieme, totalmente esposta e totalmente intima, singolare e comune, precedente il singolo ma presente solo nell'atto contingente di colui che se ne appropria²⁵². Ora, ciò che caratterizza l'esperienza della poesia sembra essere esattamente il movimento inverso rispetto all'appropriazione e all'articolazione del discorso significante; la poesia, la forma lirica, testimonia di un soggetto che si appropria del linguaggio per disarticolargli il piano del discorso comunicativo e, in questo modo, sprofondare all'interno della lingua.

In questo senso, «le produzioni liriche supreme sono perciò quelle nelle quali il soggetto risuona nella lingua»²⁵³: si accenna al suo individuarsi mentre regredisce nella lingua stessa, «finché il linguaggio stesso si lascia udire. L'autocancellazione del soggetto, che si affida al linguaggio quale elemento obiettivo, e l'immediatezza e la spontaneità delle sue espressioni, sono la stessa cosa: in tal modo il linguaggio media intimamente lirica e società»²⁵⁴. Come il soggetto rende conto dell'altro da sé nel momento in cui sprofonda nella lingua, così l'opera d'arte (la lirica) si svela *fatto sociale* a partire dall'autonomia non riproduttiva della propria composizione formale: «Per questo la lirica si manifesta garantita socialmente nella maniera più profonda lì dove non toglie le parole dalla bocca della società, *dove essa non comunica niente*, mentre invece il soggetto, cui l'espressione riesce, arriva fino a una situazione di parità con la lingua, situazione verso la quale questa di per sé tende»²⁵⁵. Per Adorno, il venir meno del soggetto logico nella lingua, abolendo la separazione e la distinzione cognitiva e rappresentativa di soggetto e oggetto, indice un «attimo di conciliazione»²⁵⁶ tra il soggetto e il mondo, il soggetto e la lingua stessa, la voce e il linguaggio: «la lingua parla direttamente soltanto se non parla come qualcosa di esterno al soggetto, bensì come *voce propria di quest'ultimo*»²⁵⁷. È proprio lì dove «l'io si dimentica nella lingua» ad essere davvero

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Cfr. É. Benveniste, *La soggettività nel linguaggio* cit., p. 312: «È nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come *soggetto*; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella *sua* realtà che è quella dell'essere, il concetto di "ego"».

²⁵³ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., p. 53.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 54.

«completamente presente»²⁵⁸. Così, se «il singolo è in sé socialmente mediato»²⁵⁹ in quanto attraversato nella sua stessa costituzione dalla lingua stessa, allo stesso modo il contesto sociale, come ciò di massimamente comune, esprime se stesso attraverso le singolarità che lo abitano: «anche la società si forma e vive soltanto in virtù degli individui di cui essa è la quintessenza»²⁶⁰. Le opere non sono «né il puro moto dell'animo né la sua forma, ma il processo rappreso tra di loro, e questo è sociale»²⁶¹. Nelle parole di Adorno della *Teoria estetica*, nelle immagini estetiche

ad essere collettivo è proprio ciò che si sottrae all'io [*was dem Ich entzieht, ihr Kollektives*]: per questo la società è insita nel contenuto di verità. Ciò che si manifesta, grazie a cui l'opera d'arte sovrasta di molto il mero soggetto, è l'apparizione dell'essenza collettiva di essa [*Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens*]. [...] Tale reminiscenza collettiva nelle opere d'arte non è però $\chi\omega\rho\acute{\iota}\varsigma$ dal soggetto ma passa attraverso di esso; nel suo moto idiosincratico si rivela la forma di reazione collettiva²⁶²

3.5. Lungi dall'essere, dunque, un'operazione o un contatto solitario e privato con la lingua – e con l'esperienza della voce in essa sottesa –, la lingua della poesia si scopre, nelle sue intime tessiture e nella logica ritmica dei propri costrutti, già sempre inscritta nella dimensione pubblica, di essa voce e testimonianza; nella lingua della poesia il singolo vivente, nei propri moti e nelle proprie espressioni, si trova già sempre situato *presso* la moltitudine indefinita degli altri viventi, o *in luogo* di essi. In quanto atto di linguaggio, «chi realmente produce è, rispetto alla creazione, un momento della realtà come altri. Nemmeno nella produzione fattuale delle opere decide la persona privata»²⁶³. Comune e singolare al tempo stesso, poesia e linguaggio, voce e parola, singolarità e società, trovano il proprio riassunto e la propria ipostasi, come Adorno specifica radicalmente in *Teoria estetica*, nel pronome plurale *noi*. Adorno, in questo modo, fa dell'opera un concentrato e, insieme, un'espressione massima di quanto pertiene alla natura stessa del linguaggio. Il soggetto logico perde la propria priorità, a scapito di una indistinta e primaria pluralità di voci da cui esso, in un secondo momento, emerge. Il rendersi autonoma dell'opera d'arte rispetto al soggetto che la fa essere è «l'espressione più semplice del suo essere costituita come un rapporto sociale che porta in sé la legge della propria oggettualizzazione»²⁶⁴. Per questo, dalle opere d'arte, «anche da quelle cosiddette individuali, parla un “noi” e non un io, e in particolare in maniera tanto più pura quanto

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Id.*, *Teoria estetica* cit., p. 176.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ivi*, p. 224.

²⁶⁴ *Ibidem*.

meno si adatta esteriormente a un “noi” e al suo idioma [*daß aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen, ein Wir spricht und kein Ich, und zwar desto reiner, je weniger es äußerlich enem Wir un dessen Idiom sich adaptiert*]²⁶⁵. Le poesie, «attraverso la loro partecipazione immediata al linguaggio comunicativo, di cui nessuna si libera completamente, sono riferite a un “noi” [...] [*Dichtungen sind durch ihre unmittelbare Teilhabe an der Kommunikativen Sprache, von der keine ganz loskommt, auf ein Wir bezogen*]²⁶⁶. Nella poesia, attraverso il linguaggio, il soggetto «aderisce all’esperienza collettiva [*kollektiven Erfahrung*] in maniera tanto più intima, quanto più diventa restio nei confronti dell’espressione linguisticamente oggettualizzata in essa»²⁶⁷.

Benveniste, ancora una volta, ha messo in luce la movenza plurale e dialettica pertinente al modo di essere del “noi”; lontano dall’essere la somma addizionale di soggetti già dati e identici, esso è un rimando e un ricongiungimento dialettico tra l’io e il non-io, tra presenti e assenti, qualcosa che *dilata il soggetto, l’io, oltre l’individualità della propria presenza*: il noi, allora, «non è una moltiplicazione di oggetti identici, bensì un congiungimento tra l’ ‘io’ e il ‘non-io’, quale che sia il contenuto di questo ‘non-io’»²⁶⁸. Il ‘noi’ «è qualcosa di diverso dal congiungimento di elementi definibili [...] “noi” non è un “io” quantificato o moltiplicato, è un “io” *dilatato* oltre la persona in senso stretto, accresciuto e nello stesso tempo con dei contorni vaghi»²⁶⁹. È proprio la non-persona che il plurale rappresenta, conclude Benveniste, a esprimere «l’insieme *indefinito* degli essere non-personali. Nel verbo come nel pronome personale, il plurale è un fattore di *illimitatezza*, non di moltiplicazione»²⁷⁰. Nell’uso del linguaggio che la poesia esemplifica, nel momento stesso in cui il soggetto esprime e singolarizza massimamente sé coincidendo, per un attimo, con la lingua, rimanda a una pluralità indefinita di ‘non-io’ rendendone possibile, in questo modo, la memoria e il riscatto. Il noi, allora, rappresenta la soglia dinamica tramite la quale il singolo sfuma e transita immediatamente nel *comune*, così come il comune transita e si incarna immediatamente nel *singolare*²⁷¹.

L’opera è, al contempo, nome e oggetto, significante e significato, linguaggio implicito su cose e su se stessa. L’autoriflessività coincidente con la sua caducità, con la sua duplicità e scissione essenziali, rimanda il suo essere qualcosa di massimamente individuato (a partire dalla forma) alla

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem* (traduzione parzialmente modificata).

²⁶⁷ Ivi, p. 251.

²⁶⁸ É. Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, «Bulletin de la Société de Linguistique», XLIII, n. 126; trad. it., *Strutture delle relazioni di persona nel verbo*, in Id., *Problemi di linguistica generale* cit., p. 278.

²⁶⁹ Ivi, p. 280.

²⁷⁰ Ivi, p. 281.

²⁷¹ Cfr. P. Virno, *L’idea di mondo* cit., pp. 168-169.

pluralità di voci che in essa confluiscono e che, nel suo ‘aver-luogo’, divengono memoria: così, gli ‘altri’, «coloro che non soltanto si contrappongono da estranei al prevenuto soggetto poetico quasi che fossero oggetti, bensì che *sono stati letteralmente schiacciati a oggetto della storia*, hanno il medesimo diritto o un diritto maggiore a cercare il suono in cui dolore e sogno si congiungono. Sempre di nuovo questo diritto inalienabile si è sprigionato, anche se impuro, mutilato, frammentario, intermittente [...] *Una corrente sotterranea collettiva fonda tutta la lirica individuale*. [...] la partecipazione a questa corrente sotterranea rientra in maniera essenziale nella sostanzialità anche della lirica individuale: è indubbiamente essa che propriamente e in primo luogo fa della lingua il *medium* in cui il soggetto diventa *più che soltanto soggetto*»²⁷². È quanto ricorda, del resto, Giorgio Caproni, una delle voci massime della poesia del Novecento: quando uno legge un poeta «in fondo non fa che legger se stesso [...] E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profondissima zona del suo *io*, è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità. La funzione sociale – civile – della poesia sta, o dovrebbe stare, appunto in questo»²⁷³. Nella differenza tra linguaggio comunicativo ed esperienza della lingua nella poesia, solo grazie «ad una differenziazione andata tanto innanzi da non poter più sopportare né la propria differenza né più niente che nel singolare non sia l’universale liberato dall’onta della separatezza, la parola lirica fa suo l’essere-in-sé della lingua contro il servire di questa nel regno dei fini»²⁷⁴. La lingua, né qualcosa di assolutamente “altro”, né qualcosa di definitivamente proprio (entrambe figure dell’incomunicabilità), non viene più esperita dal punto di vista del rapporto tra la parola e l’oggetto, in quanto essa stessa diviene lo spazio potenziale per l’individuarsi di un soggetto. Nell’esperienza dell’ “essere-in-sé” della lingua, che declina la ricerca di un significato determinato, di un esaurirsi del linguaggio nel “regno dei fini”, ci si avvede di una frattura e di una possibilità, di una impossibilità e di una evenienza. Se l’arte, in qualche modo, rappresenta il mondo e di esso necessariamente rende conto, lo fa, però, «in quanto imitazione di un’espressione obiettiva, sottratta a ogni psicologia [...] Per mezzo dell’espressione l’arte si chiude all’essere-per-altro, che così avidamente la inghiotte, e parla di per sé: questo è il compimento mimetico di essa. La sua espressione è l’antagonista dell’esprimere qualcosa [*Ihr Ausdruck ist der*

²⁷² Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., p. 55 (corsivi miei). Di Giacomo ha evidenziato come il movimento analogo caratterizza il linguaggio e la scrittura di Beckett; cfr. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 224. «Ciò a cui tende la scrittura di Beckett non è il nulla, ma al contrario un punto nel quale la parola non parla, ma è: in essa niente si dice, niente comincia e niente finisce, ma essa è sempre e incessantemente parola [...]».

²⁷³ G. Caproni, *Sulla poesia*, in Id., *La scatola nera*, Garzanti, Milano, 1996, p. 38.

²⁷⁴ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., p. 64.

Widerpart des etwas Ausdrückens]]²⁷⁵. La frattura tra il soggetto e il linguaggio, come quella tra esso e la società, diventa l'occasione di una appropriazione della lingua al modo di un puro "voler dire" (che Adorno chiama, lo ricordiamo, "voce del soggetto" nella lingua) privo di oggetto e referenza, dove l'esperienza di linguaggio interna alla poesia coincide con quella di una *voce collettiva* incapace di trasformarsi in duraturo possesso. Nell'orizzonte della riflessione adorniana, la poesia è il luogo in cui il linguaggio incontra questa voce plurale e il luogo in cui voce e lingua, soggettività e società, però, proprio nel richiamarsi, di nuovo si separano. Entrambi rivelano se stessi nell'impossibilità di confluire stabilmente in ciò verso cui tendono; vale a dire, l'opera, nel rendere conto della loro relazione, impedisce, però, ogni forma di conciliazione, mantenendo viva la frattura²⁷⁶. L'utopia della lingua e del senso, nell'andirivieni di questo arresto, si conferma tale. La lingua contratta della poesia in cui l'individualità viene meno, diviene la voce comune in cui il singolo trova la propria comunione e, insieme, la propria estraneità, rimandando al proprio «poter essere altrimenti»²⁷⁷. Il soggetto (così come il "noi") è, in questo senso, il sintomo di qualcosa di presente e, al contempo, di qualcosa che deve ancora essere istituito, allo stesso modo di come la *lingua* è qualcosa di "esistente" e, insieme, qualcosa di cui ci si deve sempre di nuovo *appropriare*. La poesia, così, testimoniando come nel linguaggio e nella scrittura viga la legge di una duplice postura e di una duplice articolazione che non prevede congiunzioni, è costantemente il luogo di una frattura e quello di un «avvento»²⁷⁸.

Infine, secondo quanto detto, l'esigenza posta dalla lirica, in quanto «in se stessa sociale»²⁷⁹, non può esprimersi in altro modo che a partire dalla dialettica negativa e dalla non-coincidenza tra autonomia non rappresentativa della forma ed eteronomia del contenuto a cui essa sempre rimanda: così, l'esigenza «della parola verginale»²⁸⁰ della poesia «è indizio di una protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente; e *negativamente* tale condizione si imprime nella *configurazione*: quanto più pesante è, tanto più inflessibilmente la creazione gli *resiste* non piegandosi a elementi eteronomi e costituendosi

²⁷⁵ Id., *Teoria estetica* cit., p. 151.

²⁷⁶ Cfr. Id., *Discorso su lirica e società* cit., p. 64: «Tuttavia ciò che noi intendiamo per lirica, prima che ne ampliamo storicamente il concetto oppure che lo volgiamo criticamente contro la sfera individualistica, ha in sé, quanto più per "puro" si spaccia, il momento della *frattura*».

²⁷⁷ Id., p. 49.

²⁷⁸ R. Barthes, *Le defré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953; trad. it., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003, p. 64: «Come l'arte moderna nel suo complesso, la scrittura letteraria porta insieme l'alienazione della Storia e il suo sogno. In quanto necessità, essa attesta la frattura dei linguaggi, inseparabile da quella delle classi; in quanto Libertà, essa è la coscienza di questa frattura e lo sforzo stesso che tende a superarla [...] La moltiplicazione della scrittura istituisce una letteratura nuova nella misura in cui questa inventi il proprio linguaggio solo per proiettarlo nel futuro; la letteratura diventa l'Utopia del linguaggio».

²⁷⁹ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., p. 49.

²⁸⁰ *Ibidem*.

completamente *in base alla propria legge*. La sua distanza dalla pura e semplice esistenza diventa misura della falsità e cattiveria di questa. Nel protestare contro di essa la poesia esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti»²⁸¹. Alle riflessioni radicali di Adorno sembra aggiungersi, quasi trent'anni dopo, la voce di Giorgio Caproni nel momento in cui, riflettendo sull'intima vocazione critica della poesia, intravede nell'esercizio di essa l'esercizio stesso di una *disobbedienza pratica e riflessiva* nei confronti del potere anonimo di ogni identità di massa:

Poesia significa in primo luogo libertà. Libertà e disobbedienza di fronte a ogni forma di sopraffazione e di annullamento della persona: di fronte a ogni forma di irreggimentazione o, peggio, di massificazione. La società in cui viviamo minaccia con sempre maggior pesantezza i più elementari diritti del singolo: minaccia la distruzione totale del privato (della persona), per ridurre gli individui a una somma di «consumatori», ai quali – nell'imperante mercificazione anche di quelle che una volta venivano chiamate le aspirazioni spirituali – si vorrebbero imporre bisogni artificialmente creati per alimentare una macchina economica che trae a sé tutto il profitto, a pieno scapito di ogni scelta interiore. Il poeta è il più deciso oppositore, per sua propria natura, di tale sistema. È il più strenuo difensore della singolarità, rifiutando d'istinto ogni parola d'ordine. E per questo il sistema lo avversa, sia ignorandolo o fingendo di ignorarlo, sia cercando di minimizzarne la figura con l'arma della sufficienza e dell'ironia²⁸².

3.4 L'opera d'arte, allora, è un oggetto “singolare” che non conclude se stesso nel suo “essere-una-cosa”; l'opera d'arte nella *Teoria estetica*, intesa come una *singolarità esemplare* è davvero tale in quanto, a partire dal proprio modo di essere, “mima”, “imita” e ripete – mostra a partire dalla propria *processualità* -, il movimento stesso dell'antropogenesi, il doversi rendere del soggetto appunto un soggetto e, quindi, nel suo mettersi in gioco all'interno dell'opera, confermarsi come un essere potenziale, un che di possibile, esposto alla propria fallibilità. Se l'opera d'arte «è in sé e nel più intimo un comportamento [*Ist Kunst an sich im Innersten ein Verhalten*]», è perché essa è nello stesso tempo un “oggetto” attivo e passivo, il quale sempre rimanda al *modo di essere di un soggetto*, alla *processualità* sempre ripresa e mai conclusa attraverso la quale si presenta una soggettività *in costituzione* (‘in fieri’), di volta in volta ancora *da costituire*. È in questo rimando che il problema dell'opera d'arte, che sembra essere strettamente estetico, fa tutt'uno con una necessità etica: il decidersi di un soggetto e per esso all'interno di un libero modo di essere; l'istituirsi di un soggetto, e del senso, come una *forma* di vita sottratta al dominio e ad ogni forma di potere, un soggetto che si vieta ogni identificazione, perfino con se stesso. Paradossalmente, esso coincide con questo divieto (e non con un compimento in una identità definita). Per Adorno, la

²⁸¹ *Ibidem* (corsivi miei).

²⁸² G. Caproni, *La scatola nera* cit., p. 38.

stessa filosofia coincide con una «pratica di libertà»²⁸³, con una «azione riflessiva»²⁸⁴ che, di volta in volta, pone e mette in questione la possibilità stessa di un Sé; l'atto del pensiero, prima di ogni separazione empirica, implica in sé un momento di indistinzione, di reciprocità pre-rappresentativa e reciproco richiamo tra il momento teoretico e il momento pratico, in quanto «l'uso che la filosofia fa del concetto è certo sempre cognitivo ma anche sempre [...] responsabile verso ciò che non è concetto»²⁸⁵. Il continuo *processo* di liberazione e costituzione del soggetto che l'esercizio del pensiero, per Adorno, comporta, fa tutt'uno con la *riflessione* stessa: «mai semplice presupposto dell'azione autonoma ma consapevolezza e figurazione di ciò che ancora manca ovvero di ciò che è stato privato di qualcosa e che quindi non è libero»²⁸⁶.

Secondo quanto detto, è opportuno rendere conto della relazione non immediatamente cognitiva che vede coinvolti, in una reciproca *producibilità*, soggetto e opera d'arte, soggetto e oggetto. L'opera d'arte non è l'espressione di un soggetto precedente la sua esistenza, di un soggetto costituito e costituente, prodotto e produttore che la pone, produce e costituisce come un oggetto ad esso esterno e da esso separato; piuttosto, l'opera sembra coincidere con il *luogo* in cui un soggetto, di continuo, ha luogo e, insieme, si sottrae. Quel che qui si vuole mettere in luce, attraverso le analogie e differenze tra Michel Foucault e Adorno, è quanto e come la questione estetica dell'opera d'arte sia indissolubilmente connessa con quella dell'esistenza ed evenienza di un soggetto. Il reciproco confluire di soggetto e opera come una delle questioni fondamentali in entrambi i pensatori, si rende evidente proprio a partire dalla diversità delle prospettive: Foucault, da parte sua, sembra smaterializzare l'oggettualità dell'opera nel *modo di essere* e di *costituirsi* di un soggetto; Adorno, invece, de-sostanzializza il soggetto nel *modo di essere* e di *comportarsi* dell'opera, che sempre ad esso rimanda. Per entrambi, allora, il soggetto non può mai essere ipostatizzato nella figura di un soggetto *produttore* e *creatore*, distante e separato rispetto al proprio oggetto-prodotto: il soggetto, per questo, «non può mai essere separato in una originaria posizione costituente»²⁸⁷. È in questa ancipite e vicendevole indisgiungibilità e inseparabilità che l'estetica fa tutt'uno con la *prassi*, con un modo di essere e di *fare*: il soggetto agisce in quanto '*fa*' l'opera essendo nello stesso tempo in essa *agito*; nel luogo e nello spazio intermedio che l'opera rappresenta, si costituisce qualcosa come un *sé*, il quale può essere considerato tale solo all'interno di questa *relazione*. Scrive Foucault: «Penso che vi sia un solo sbocco pratico all'idea di un

²⁸³ V. Rosito, "Essere altro da come si è". *Libertà riflessiva e pratiche di libertà nel pensiero di Theodor W. Adorno*, in *La Dialettica negativa di Adorno* cit., p. 132 (corsivo mio). Cfr. su questo A. Honneth, *Kritik der Macht*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986; trad. it., *Critica del potere: la teoria della società in Adorno*, Foucault e Habermas, Dedalo, Bari, 2002.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem* (corsivo mio).

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ G. Agamben, *L'uso dei corpi* cit., p. 139.

soggetto che non è dato in anticipo: noi dobbiamo fare di noi stessi un'opera d'arte... non si tratta di legare l'attività creatrice di un individuo al rapporto che egli intrattiene con se stesso, ma di legare questo rapporto con se stesso a un'attività creatrice»²⁸⁸. La creazione di qualcosa come un'opera d'arte, dunque, non è altro che l'esibizione della relazione *processuale* e *costituente* che il soggetto, per divenire tale, intrattiene con se stesso: *costituente*, in quanto un soggetto può darsi e dirsi tale solo all'interno di questa *relazione* precedente la separazione da essa di un oggetto poi individuato come opera, dal momento che il soggetto che *fa* l'opera rende possibile, al contempo, se stesso; *processuale*, poiché il soggetto colto come *relazione* e non separabile da essa, non può mai individuarsi come un che di compiuto e costituito in una identità definita (e definitiva), ma solo rimandare alla "possibilità di sé" nel tramite della relazione medesima (allo stesso modo di come, a questo livello, l'opera non è un prodotto finito, costituito e separato rispetto a un soggetto "creatore", ma un oggetto che espone sempre la *producibilità* e *processualità* che le appartengono, e che accompagnano sempre il soggetto e il senso ad essa connessi)

Il soggetto, allora, né per l'uno né per l'altro è più considerato come il fondamento conoscitivo dell'esperienza; nelle parole di Foucault, il soggetto «Non è una sostanza. È una forma e, soprattutto, questa forma non è mai identica a se stessa»²⁸⁹. Venuta meno, in questo modo, la solida sicurezza del soggetto conoscitivo e rappresentativo, rimane, dalla prospettiva estetica e pratica dell'opera, non un individuo conoscente e in sé sussistente ma *processi* e *relazioni* di individuazione che rimandano al poter-essere o meno di ciò che abitualmente denominiamo come individuo. Se per Foucault merita il nome di "soggettivazione" «il *processo* attraverso il quale si ottiene la costituzione di un soggetto»²⁹⁰, per Adorno il linguaggio delle opere d'arte è, «rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro esser compagnate, *ripetessero come esso sorge, prorompe [wiederholten, wie es entspringt, sich entringt]*. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la *preistoria della soggettività* [*sondern wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität*] [...] È questo che definisce l'affinità dell'opera d'arte con il soggetto. Essa *sopravvive perché nel soggetto sopravvive quella preistoria. In ogni storia si ricomincia sempre da capo* [*Sie überdauert, weil im Subjekt jene Urgeschichte überlebt*]²⁹¹. In sintesi, l'opera, nel suo svolgersi, è l'epicentro monadico che condensa in sé e ripete l'evento stesso

²⁸⁸ M. Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, t. IV 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, pp. 392-393 (trad. mia).

²⁸⁹ Id., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard; trad. it., *Archivio Foucault 3. Estetica dell'esistenza, Etica, Politica*, A cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 283.

²⁹⁰ Ivi, p. 271: «[...] il mio problema non era di definire il momento in cui compare una cosa che può essere definita come soggetto, ma proprio l'insieme dei processi attraverso cui il soggetto esiste con i suoi diversi problemi e ostacoli e attraverso forme che sono lungi dall'essere concluse».

²⁹¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 152: «Solo il soggetto serve da strumento dell'espressione, per quanto anch'esso che si illude di essere immediato, sia qualcosa di mediato».

dell'antropogenesi. La distinzione tra soggetto creatore e prodotto creato, la distinzione, nella terminologia adorniana, tra soggetto e oggetto, viene così a cadere, in quanto un termine retroagisce sull'altro mettendolo continuamente in questione. L'opera come oggetto rimanda al soggetto che si costituisce in essa, nel *fare* l'opera il soggetto *fa sé*. Esso, né produttore né prodotto, è la stessa *relazione* soggetto-oggetto; non esistendo *prima* di questo rapporto è tale solo in questa relazione, senza poter coincidere con alcuno dei due termini.

L'inseparabilità del problema dell'opera d'arte moderna quanto al suo modo di essere, da quello di un soggetto colto nella sua processuale costituzione in una forma, trova una conferma singolare nelle parole dedicate da Foucault a Baudelaire. Per Baudelaire, esempio inaugurale dell'opera d'arte moderna, la modernità non è solo un momento storico o una forma peculiare di relazione con il presente, quanto piuttosto, scrive Foucault, «un tipo di rapporto che bisogna stabilire con se stessi»²⁹². La modernità è il discrimine storico che rende inevitabile la problematizzazione del rapporto del “sé con sé”, del suo costituirsi; il moderno, è l'occasione storica in cui emerge tematicamente la questione trascendentale del dover o poter divenire un soggetto. In questa difficoltà, il soggetto diviene “oggetto a se stesso”. Se, allora, il tratto peculiare del moderno, nella figura di Baudelaire, coincide con un esercizio continuo del soggetto su se stesso, con ciò che Foucault chiama «un indispensabile ascetismo»²⁹³, è perché in esso si impongono esplicitamente per il soggetto il bisogno e il compito di “elaborarsi-da-sé”: per questo, «Essere moderno non significa accettare se stessi per quel che si è nel flusso dei momenti che passano; significa *assumere* se stessi come *oggetto* di una elaborazione complessa e ostica»²⁹⁴. In questo senso costruttivo, processuale e compositivo, il soggetto concepisce la propria esistenza come «un'opera d'arte»²⁹⁵, e può intendere se stesso come un “sé” all'interno di questo operare e comporsi: l'uomo moderno, allora, «non è colui che parte alla scoperta di se stesso, dei suoi segreti e della sua verità nascosta; è colui che cerca di inventare se stesso. Questa modernità non libera l'uomo nel suo essere proprio; essa gli impone il compito di elaborarsi da sé»²⁹⁶. Così, il soggetto è divenuto, come l'opera d'arte, questa necessità che, dovendo ogni volta *iniziare* se stessa, si nega ogni approdo; l'opera d'arte – giusto o sbagliato che sia – coincide, per Baudelaire e per Adorno, con il «luogo altro»²⁹⁷ in cui ci si cimenta in questo gioco trasfigurativo tra l'elaborazione di un soggetto e la trasformazione dell'esistente.

In questa prospettiva, il carattere “mimetico” dell'opera d'arte consiste, inoltre e forse

²⁹² M. Foucault, *Archivio Foucault 3* cit., p. 225.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem* (corsivi miei).

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

primariamente, in questo suo rievocare l'antropogenesi e i molteplici tentativi e dispositivi attraverso i quali si costituisce ininterrottamente un soggetto. La carenza e l'incompletezza conoscitiva che il paradigma mimetico implica, non solo specificano la resistenza all'oggettivazione concettuale tipica dell'opera d'arte, ma coincidono con l'incompletezza sostanziale della stessa soggettività. L'opera d'arte, decentrata rispetto a se stessa e al senso in quanto mai compiuta²⁹⁸, si presenta come l'occasione per la "dissoluzione e ricostituzione della soggettività medesima" nel suo coinvolgimento con l'"oggetto". È proprio il carattere incompiuto e interrotto dell'opera d'arte moderna che contiene e rimanda *mimeticamente* al modo di essere di un soggetto. L'opera non è il momento attraverso il quale un soggetto «completa se stesso»²⁹⁹, così come il suo contenuto di verità non è più qualcosa di dato che attende di essere trasmesso, come invece accadeva per l'opera d'arte tradizionale; al contrario, essa è la congiuntura mediante la quale il soggetto rinnova in sé l'impossibilità, e il rifiuto, di coincidere con alcunché, ovvero il suo essere potenza "di essere e di non-essere", di "avere" un'esistenza anche nella forma di una mancanza e di una lacuna ("non-averla"), e doverla così ogni volta ripossederla e ripensarla. *Mimesis*, allora, è uno dei termini chiave attraverso cui Adorno esplicita la relazione dialettica di soggetto e oggetto – soggetto e opera – e, in modo ancora più decisivo, il termine *paradigmatico* attraverso il quale rende conto del "divenir-soggetto" dell'oggetto e del "divenir-oggetto" del soggetto, del divenire l'uno *nell'* altro una comune incompletezza³⁰⁰.

3.5 L'opera d'arte moderna, per Adorno, assume su di sé il dramma della *dissonanza*, della dichiarata impossibilità, per il soggetto e per il senso, di compiersi e risolversi all'interno di essa, il che rende ulteriormente conto della convinzione adorniana secondo la quale nel momento estetico «i mezzi non sono puramente assorbiti dai fini»³⁰¹, non trovano il proprio scopo nella soddisfazione di un fine, o senso, determinato. L'opera d'arte moderna porta alle estreme conseguenze la propria non-coincidenza con la realtà, il proprio porsi come controfigura e negazione determinata di essa; per questo, «la portata incalcolabile di tutto il dissonante per la nuova arte a partire da Baudelaire e dal *Tristano* – davvero una specie di invariante della modernità – dipende dal fatto che in ciò il

²⁹⁸ Cfr. T. Huhn, *Thoughts beside Themselves* cit., p. 6. Sul ruolo della categoria della *mimesis* nel pensiero di Adorno e Benjamin si veda lo studio di S.W. Nicholson, *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*, in *The semblance of subjectivity. Adorno's Aesthetic Theory*, a cura di T. Huhn e L. Zuidervaart, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1997, pp. 55-87. Cfr. Inoltre E. Tavani, *L'immagine e la mimesi. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano, 2012, pp. 123-144.

²⁹⁹ Ivi, p. 8.

³⁰⁰ Cfr. ivi, p. 7: «Here mimesis in Adorno becomes the name for the projection and reprojection of subjectivity, of an unfolding of aspects. Mimesis is not then the copying or imitation of what has been but the continuity from reflection to reflection, of the multiple aspects and movements of subjectivity possibility».

³⁰¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 21.

gioco immanente di forze dell'opera d'arte converge con la realtà esteriore che aumenta, parallelamente all'autonomia di quella, il proprio potere sul soggetto»³⁰². Il punto in questione riguarda precisamente il rapporto, *tematicamente dissonante*, tra il carattere di *autonomia* dell'opera e potere esercitato sul soggetto (*Macht über das Subjekt*); se l'opera, nel momento stesso in cui, a partire dalla propria autonomia, illumina e radicalizza il proprio contrario, ovvero l'essere sempre costretto del soggetto all'interno di rapporti di dominio e di potere, è perché, in nome della sua costitutiva *ambivalenza*, deve porsi come “altra dalla vita”, riferita a essa in quanto separata da essa, non-identica alla realtà, frammentaria nella propria tensione irrisolta alla compiutezza. L'opera è, per così dire, sempre smarcata tanto rispetto all'esistente quanto rispetto a se stessa e, proprio da questa continua sottrazione, si libera la sua *polemica*, la sua riflessività critica.

Ora, il carattere di *alterità* dell'opera d'arte – il suo dover essere “altra dalla vita” – non significa che essa sia una realtà *altra* rispetto all'esistente. Presentandosi come *apparenza eterogenea*, esplicitando il proprio carattere di “finzione” e “costruzione”, l'opera stessa si denuncia come immagine critica rispetto all'esistente stesso. In questo senso, se l'arte fantastica rappresenta «qualcosa di non-essente come se fosse essente»³⁰³, presentando «qualcosa di non-empirico come se fosse empirico [*eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch*]»³⁰⁴, l'opera d'arte moderna, invece, «prende tanto sul serio quest'ultima [l'empiria], piegata sotto il proprio immane peso, da perdere il gusto per la finzione»³⁰⁵. Sospendendo, attraverso la destrutturazione della propria forma, la raffigurazione descrittiva del mondo empirico (o del mondo come totalità compiuta), l'opera cessa di rappresentare un consolatorio “non-essente come se fosse essente” (*stellen ein Nichtseiendes als seiend vor*): «Con l'εποχή dal mondo empirico la nuova arte cessa di essere fantastica»³⁰⁶. La non-identità formale tra l'opera d'arte e la realtà, il suo essere *espressione* distante e dissonante, rivela il modo di essere paradossale dell'opera d'arte quanto al senso: se da una parte essa denuncia il proprio carattere d'*astrazione* rispetto «all'esistito [*Dagewesenen*]»³⁰⁷ - il proprio costitutivo sottrarsi ad ogni identità e compimento in quanto rinnovato esser-per-altro -, dall'altra, nel momento stesso in cui «non può dire ciò che ancora non è stato»³⁰⁸ deve «tuttavia volerlo contro la vergogna del sempre-uguale [*Immergleichen*]»³⁰⁹. In questo senso, come si vedrà meglio in seguito, crisi e salvataggio, abolizione e conservazione della categoria dell'*apparenza* «sono

³⁰² Ivi, p. 22.

³⁰³ Ivi, p. 27.

³⁰⁴ Ivi, p. 28.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Ivi, p. 31.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*: «perciò i crittogrammi baudelaireani della modernità parificano il nuovo all'ignoto, al *telos* nascosto così come a quanto è orrido per la propria incommensurabilità al sempre-uguale [...]»

strettamente coimplicati all'interno dell'estetica adorniana»³¹⁰. In questa prospettiva, come è stato detto, la manifestazione del 'contenuto di verità' dell'opera rischia di infrangere l'apparenza «quale fondamento irrinunciabile della forma artistica»³¹¹. Se infatti la *crisi* dell'apparenza, da una parte, fa tutt'uno con quell' "esigenza di verità" di cui l'opera d'arte, per Adorno, è sempre testimonianza, dall'altra il carattere d'apparenza deve essere rigorosamente salvaguardato, in quanto in esso si esplicita la differenza e non-identità tra l'opera d'arte e la realtà. L'apparenza, per questo, è la manifestazione visibile «della negatività costitutiva»³¹² delle opere in rapporto al reale.

In altre parole, Adorno sottolinea il movimento interno all'opera in nome del quale essa "dice disdicendo", predica come *non-reale* qualcosa nello stesso istante in cui lo mostra come *possibile*. Se l'opera, infatti, *dicesse esplicitamente* il non-esistente ("ciò che ancora non è stato"), non farebbe altro che porlo come qualcosa di attuale e di esistente presupponendolo come tale nel linguaggio e nella realtà, con l'unica soluzione inutilmente consolatoria di rendere accettabile l'esistente medesimo; ma, non che *dire* il "non-esistente", ovvero ciò che *ancora non è*", come se fosse esistente, ne mostra la *possibilità* dal suo stesso interno, attraverso la propria configurazione negativa. Nell'impossibilità di *dire* il senso nella relazione tra linguaggio e mondo (tra la forma e il contenuto), l'opera lo mostra in negativo attraverso la propria *espressività*, sottraendo il significato al linguaggio esplicito e, in questo modo, mantenendolo in stato di "attesa", in una condizione di durevole, e non risolvibile, *potenzialità*. Il mondo non viene né detto né raccontato, bensì *testimoniato* dalla dissonante frammentarietà gestuale della forma stessa; per questo, come è stato detto, «Testimoniare il mondo attraverso la forma dell'espressione [...] significa fare emergere la sua portata di oggettivismo [...]»³¹³; nella relazione dialettica tra espressione e "oggettivismo", l'oggetto, ovvero la società, l'esistente, «diviene l'autentico soggetto che si esprime attraverso l'opera»³¹⁴. Differentemente dall'opera d'arte tradizionale, che risolveva il mondo nella

³¹⁰ G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», n. 52 (1/2013), p. 249

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ A. Alfieri, *Soggettività e oggettività nel cinema "caligarista" tedesco. L'ambiguità costitutiva dell'estetica espressionista*, in *Premio nuova estetica*, a cura di Luigi Russo, Aesthetica Preprint, Palermo, 2013, p. 21. Nel seguente saggio, l'autore mette in luce la differenza nell'uso, da parte di Adorno, dei termini *Expression* e *Ausdruck* dalla *Filosofia della musica moderna* fino alla *Teoria estetica*. Il termine *Ausdruck* sottolinea il momento della «configurazione irrinunciabile per l'arte moderna. È attraverso l'*Ausdruck* che Adorno recupera alcuni degli argomenti sviluppati anni addietro dandogli una rinnovata densità semantica [...] l'espressione, in altri termini, non è più appannaggio di un determinato movimento o corrente artistica, ma diventa la dimensione essenziale di un'arte moderna, in grado di rivendicare la sua autonomia dal mondo e allo stesso tempo di prendere posizione su di esso, sedimentando la storia e la società all'interno della sua stessa forma». In *ivi*, p. 22. Sull'importanza della categoria della "forma" nell'arte contemporanea, vedi anche *Id.*, *Necessità e fallimento della forma. Saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015.

³¹⁴ *Id.*, *Soggettività e oggettività nel cinema "caligarista"* cit., p. 24.

compiutezza armonica della forma, l'opera d'arte moderna «si ribella alla logica della pura apparenza, contrapponendo ad essa l'espressione, che è discordanza, dissonanza, frattura dell'illusione appagante della bella forma, apparenza che si riconosce in quanto tale e che si autodenuncia in quanto apparenza evidenziando la propria autocoscienza»³¹⁵. Il tratto aporetico del «carattere d'espressione (*Ausdruck*) dell'opera d'arte, allora, si esplicita attraverso un movimento continuo di adesione e identità da una parte e, insieme, di presa di distanze e differenza dall'altra; da un lato essa mostra l'opporsi della forma all'apparenza della totalità, cioè alla possibilità di risolvere il mondo nell'illusoria compiutezza del prodotto artistico e, dall'altro, l'«intrinseca necessità di obiettivazione»³¹⁶ cui l'opera stessa, in quanto tale, non può rinunciare: «[...] l'apparenza diventa più che mai flagrante nell'espressione, poiché quest'ultima si presenta come qualcosa che è privo di apparenza e però si sussume sotto l'apparenza estetica»³¹⁷.

Più in generale, il fallimento e l'impossibilità della rappresentazione che l'opera, appunto, *rappresenta* nella relazione dialettica tra il *dire* e il *mostrare*, rende conto del rapporto tra arte e filosofia (riflessione), tra dimensione estetica e dimensione logica, sensibile e intelligibile: il linguaggio-concetto, nel limite del proprio *non-poter-dire*, è l'immagine logica dell'*eteronomia sensibile*, motivo per cui il linguaggio, nell'incapacità di poter rendere conto della relazione fra sé e il mondo, può solo esplicitare questa *impossibilità di dire e rappresentare, mostrare* mimeticamente questa impossibilità logica che fa corpo con il carattere *mimetico-sensibile* costitutivo della dimensione estetica: è ciò che Adorno, in una delle proprie formule aporetiche, denomina come l'«identità processuale dell'identico e del non-identico». In questo senso

Le opere d'arte sintetizzano momenti *incompatibili*, non identici, in attrito l'uno con l'altro; esse davvero cercano *processualmente l'identità dell'identico e del non identico* [*Kunstwerke synthesieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual*], poiché anche la loro unità è momento e non la formula magica per l'intero. Il carattere di processo delle opere d'arte [*Der Prozeßcharakter der Kunstwerke*] si costituisce perché come artefatti, come qualcosa di fatto dagli uomini, esse si collocano fin dall'inizio nel «regno autoctono dello spirito», ma per diventare in qualche modo identiche a se stesse hanno bisogno del proprio non-identico, dell'eterogeneo, del non già formato [*aber, um irgend identisch mit sich selbst zu werden, ihres Nichtidentischen, Hetrogenen, nicht bereits Geformten bedürfen*]. La *resistenza nei loro confronti da parte dell'alterità* [*Der Widerstand der Andersheit gegen sie*], da cui comunque dipendono, le spinge ad articolare il proprio linguaggio formale, a non lasciare nessun pezzetto non formato³¹⁸.

³¹⁵ Ivi, p. 23.

³¹⁶ Ivi, p. 24.

³¹⁷ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 157.

³¹⁸ Ivi, p. 236 (corsivi miei).

Nella dimensione dell'esibire e del mostrare, dunque, il compito dell'opera è, paradossalmente, quello di oggettivare e «chiamare a durare»³¹⁹ attraverso il linguaggio «ciò che è sfuggente»³²⁰, la trama stessa del sensibile non-linguistico, non-concettuale; per questo, insiste Adorno, «essa è concetto, solo non come nella logica discorsiva»³²¹. La debolezza del concetto e del momento linguistico, il suo *dire* (o “tentare di dire”) che esprime il suo stesso limite, coincide con la «debolezza del soggetto»³²² rispetto all'eterogenea non-identità sensibile, così come di fronte al “bello” che Adorno, riprendendo Valéry, definisce come «l'imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile»³²³; nello stesso tempo, la «forza obiettiva»³²⁴ del sensibile esige che «quanto in essa [nell'opera] 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»³²⁵, si determini, cioè, solo nella relazione al proprio *eterogeneo*, trovando la propria precaria realtà solo nell'immagine, nel rimando e nella relazione dialettica a quanto esso *non-è*, al proprio *non-identico*. La poesia (Adorno in queste pagine porta l'esempio del *Canto notturno di un viandante*), in questa prospettiva, si rivela impareggiabile, come si è già avuto modo di vedere, non tanto perché in essa parli un soggetto, «che piuttosto, come in ogni creazione autentica, vorrebbe ammutolire per tutto il canto»³²⁶, ma in quanto attraverso il linguaggio «imita l'indicibile del linguaggio della natura»³²⁷.

La relazione di coappartenenza, cioè di *reciprocità immanente* e, insieme, di *separazione trascendente*, corrisponde al movimento, per così dire, autarchico, dell'opera stessa, dove forma e contenuto, mezzo e fine, significante e significato, potenza e atto, per un momento confluiscono l'uno nell'altro per poi mostrare, immediatamente, la *processuale* separazione e inassimilabilità dell'uno rispetto all'altro. Se ogni volta la comprensione rigorosa e analitica del “modo di essere” dell'opera d'arte porta a una continua messa in questione del rapporto soggetto-oggetto in essa in gioco – e della costituzione stessa del Sé e del senso che in essa avvengono – rimandando e oscillando instancabilmente tra un *possibile* e un *impossibile* (possibilità ed esigenza del senso nell'impossibilità della sua dicibilità), almeno per un momento, però, tale dialettica sembra incontrare la pace nella indistinzione non durevole di logica e sensibilità, del dicibile e del sensibile, nel luogo della poesia; con le parole di Adorno, «probabilmente non significa altro la norma secondo cui in poesia forma e contenuto dovrebbero coincidere, almeno se tale norma dev'essere

³¹⁹ Ivi, p. 98.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

più del luogo comune dell'indifferenza [*worfen sie mehr sein soll als die Phrase der Indifferenz*]³²⁸.

3.6. Sia detto per inciso. La riflessione, come comprensione attraverso l'esercizio del concetto, non indietreggia, secondo Adorno, di fronte al pur ricercato "venir-meno" della parola di cui il sensibile costituisce l'immagine, l'occasione e il limite. Se linguaggio e realtà – come intelligibile e sensibile – sono prossimi l'un l'altro solo nel riverbero della loro non-identità, se non possono dunque spegnersi e compiersi nell'identità, non è perché lo scarto che li separa sia ineffabile e non articolabile nel pensiero, per così dire, secondo ragione. Al contrario, lo scarto rappresenta il luogo proprio di genesi e appartenenza, di nascita ed esercizio della riflessione stessa. Lo scarto tra significante e significato come luogo genetico dell'esigenza di dire (Adorno parla proprio di un "voler-dire")³²⁹, sembra coincidere esattamente con l'*apertura* del pensiero critico-dialettico, con quella *riflessione seconda* che, per Adorno, si instaura nella "presa di distanze" rispetto alla fantasmagoria dell'identico nel mondo amministrato. Qui, in questo scarto e in questa distanza, avviene l'atto paradossale proprio di una "riflessione seconda", di una ragione che mette in questione se stessa, come testimoniato dal lavoro della "forma" nell'opera d'arte moderna. La non-identità e la discontinuità di soggetto e oggetto, che la *Dialettica negativa* problematizza e che la *Teoria estetica* porta alle estreme conseguenze nella figura dell'opera d'arte, non sono solo un inciampo del pensiero, uno scacco della ragione che costringe il linguaggio del concetto a sospendersi; nello stesso tempo, istituiscono dialetticamente il momento in cui, nella sospensione, il pensiero mette in questione se stesso, si allontana da sé avvertendosi come un che di "possibile". In questo venir-meno, in questa prestazione minore, nell'atto autoriflessivo della messa in questione di sé, l'opera d'arte moderna e il pensiero stesso rimandano alla *facoltà* di dire e pensare (alla loro *processualità*), non potendo più coincidere con il "detto" o il "pensato". Ecco perché, sostiene Adorno, l'opera rivela il carattere non-intenzionale del vero. La «riflessione seconda coglie il modo di procedere, il linguaggio dell'opera d'arte nel senso più ampio, ma mira alla cecità»³³⁰, ovvero all'abolizione della coincidenza tra verità e intelletto, o, linguisticamente, tra proposizioni,

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ All'interno di una lezione raccolta nel testo *Philosophische Terminologie*, Adorno, infatti, sembra far coincidere l'esigenza della filosofia con questa esperienza *del linguaggio*: «La filosofia non è uno specchio rivolto all'esterno e che rifletta una qualche realtà, ma, assai di più, il tentativo di rendere stringente, obiettivare l'esperienza o questo *voler-dirla* [*Es-sagen-wollen*]: il pensare in senso enfatico, laddove cioè esso non sia già stato organizzato secondo le esigenze di qualsivoglia disciplina o scopo, mantiene certamente sempre qualcosa di tale volontà». In Th.W. Adorno, *Terminologia filosofica* cit., pp. 78-79 (traduzione parzialmente modificata). Elena Tavani ha messo puntualmente in evidenza questo passo nel suo studio dedicato ad Adorno: cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare* cit., pp. 67-71.

³³⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 38.

asserzioni e stati di cose; in questo secondo momento, l'esercizio meta-riflessivo che la dissonanza della forma dell'opera rende possibile tanto più avviene quanto più apre distanze rispetto a un contenuto tematizzabile: «con l'aumentare della riflessione, e grazie alla sua forza accresciuta, il contenuto si oscura in sé»³³¹.

In questa prospettiva, nella *Teoria estetica* l'opera d'arte moderna intesa a partire dalla propria dimensione *processuale* mostra non un contenuto ad essa esterno ma, al contrario, l'«emergenza stessa del momento del fare e del produrre»³³² che, in quella che Adorno definisce come opera d'arte tradizionale, era celato dalla compiutezza del prodotto e del senso a questa connesso: «In duro contrasto con quella tradizionale, l'arte nuova mette in mostra da sé il momento un tempo nascosto del fatto, del prodotto. La parte di ciò che in essa è *θέσει* è talmente cresciuta che i tentativi di far inabissare tale parte – il processo di produzione [*den Produktionsprozeß*] – nella cosa oggettiva sono necessariamente falliti in partenza»³³³. Per questo, scrive Adorno, di tutti i paradossi dell'arte «quello più intimo è forse di cogliere il non fatto, la verità, unicamente tramite il fare, mai tramite uno sguardo immediato su quello»³³⁴. L'opera, dunque, non può più presentarsi come un prodotto compiuto, qui sarebbe la sua falsità; essa non può più proporre la propria forma come un che di “formato”, ma, invece, esibirsi come una forma incompiuta e in continua formazione, come *forma processuale* che sconfessa se stessa nel momento stesso in cui si impone in quanto forma e che, nell'impossibilità di approdare ad alcun compimento, rimanda ad un'ipotetica *alterità possibile* nel momento stesso in cui la dichiara come impossibile e *infigurabile*. Per questo, l'opera è virtualmente un «*work in progress*» in quanto «ciò che per sua peculiare costituzione è possibile solo in quanto nascente e diveniente [*als Entstehendes und Werdendes*] non può porsi senza allo stesso tempo mentire in quanto compiuto, “finito” [*kann nicht ohne Lüge zugleich als Geschlossenes, “Fertiges”, sich setzen*]»³³⁵. Così, «Quel che più in arte occorre che sia fatto, cercato, inventato, è tanto più incerto che si possa fare e inventare. L'arte radicalmente fatta sfocia nel problema della sua fattibilità [*Radikal gemachte Kunst terminiert im Problem ihrer Machbarkeit*]»³³⁶.

L'opera, come momento in cui forma e contenuto, soggetto e oggetto, risultano non coincidenti e reciprocamente inassimilabili, deve rimandare, a partire dalla propria materialità, alla *processualità* di cui essa stessa consiste, a quella “genesi” del dicibile e del visibile – *dicibilità* e *visibilità* – di cui il momento del prodotto “compiuto” non è altro che una momentanea contingenza,

³³¹ *Ibidem*.

³³² G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit., p. 110.

³³³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 37.

³³⁴ *Ivi*, p. 177.

³³⁵ *Ivi*, p. 37.

³³⁶ *Ibidem*.

o meglio ancora, una incarnazione iconica la cui peculiarità consiste nel riflettere la propria *processualità* e *contingenza*, incompletezza e incompiutezza. In altri termini, come è stato messo in evidenza, la *processualità* della comprensione in gioco nell'opera d'arte è tale in quanto "antiteleologica": se la comprensione automatica e identitaria termina nell'identificazione del proprio oggetto, quella *processuale* che l'opera esemplifica costituisce se stessa nel paradosso di qualcosa che "è" ma il cui significato deve, sempre e di nuovo, essere instaurato; qualcosa che esiste per proprio conto e che, al contempo, deve essere ogni volta deciso: «The duration of aesthetic understanding is simply antiteleological [...] aesthetic and automatic understanding [...] differ in the way each is enacted or realized [...] "Automatic" refers to any process of understanding that leads to an end and can thus be termed identificatory. In contrast, an enactment of understanding in which the process persists become»³³⁷.

EXCURSUS: Paul Klee e la genesi del visibile

La conferenza di Jena del 1924 di Paul Klee si offre come una riflessione esemplare e determinante sul rapporto non-rappresentativo e non-speculare che l'opera d'arte intrattiene con il mondo e con la natura. L'opera, infatti, parla *di* essi e *per* essi a partire da un costitutivo squilibrio referenziale nella relazione con il proprio "oggetto", a partire, cioè, da un intimo rapporto di *sproporzione* e deformazione nei confronti del rappresentato. In questo saggio Klee, per mostrare la *genesì* del procedimento artistico – la genesi dell'opera, potremmo dire il suo "venire-alla-luce" – ricorre al paragone con l'albero³³⁸. Le radici di esso, che penetrano la terra, rappresentano quella che il pittore chiama la «preistoria del visibile»³³⁹, mentre l'artista rappresenta il tronco come ciò che «trasmette nell'opera ciò che ha visto»³⁴⁰; l'opera, infine, rappresenta la «chioma dell'albero» e, qui il tratto di maggiore importanza ai fini del nostro discorso, «nessuno vorrà certo pretendere che l'albero la sua chioma la formi sul modello della radice; non v'è chi non si renda conto che *non può esistere esatto rapporto speculare* tra il sopra e il sotto»³⁴¹. Non solo non vige un rapporto speculare e referenziale tra opera e mondo – tra chioma e radice -, ma, in questa complessa e continua *diversione*, l'artista non è altro che un "mediatore": egli «occupa una posizione davvero modesta:

³³⁷C. Menke, *The Sovereignty of Art* cit, p. 32: «The distinction between the objects of understanding is derived from the distinction between the modes of understanding, and not viceversa».

³³⁸ Per un'analisi approfondita delle questioni qui trattate si veda lo studio, a cui si fa costantemente riferimento, di Giuseppe Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 74-81.

³³⁹ P. Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form-und Gestaltungslehre. Teil I*, a cura di J. Spiller, Benno Schwabe, Basel 1956; trad.it., *Teoria della forma e della figurazione. Vol. 1*, pref. di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano, 1959, p. 82.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

non è lui la bellezza della chioma, questa è soltanto passata attraverso di lui»³⁴². Il punto fondamentale delle seguenti considerazioni consiste nell'assenza di un significato immediato giacente nelle cose stesse; il rapporto con la natura, con il referente, raggiunge nell'opera «una deformazione arbitraria di ciò che appare in natura»³⁴³. Qui, in radicale sintonia con la riflessione adorniana, alle forme fenomeniche naturali non viene riconosciuto alcun significato determinato o presupposto, dal momento che interesse dell'artista non sono le forme o i significati compiuti, bensì quelle «forze plasmatrici»³⁴⁴ che coincidono con la “genesì della visione” o, in altri termini, con l'aver-luogo della significazione. Se è vero che ogni cosa, e il mondo medesimo, non sono altro che “uno dei tanti mondi possibili”³⁴⁵, allora l'attenzione del soggetto e la dicibilità dell'opera si attardano su questa *singolare contingenza*, arretrando e indietreggiando verso la loro *processuale genesi*. Conseguentemente, il pittore «contempla le cose, che la natura gli pone sott'occhio già formate con occhio penetrante, e quanto più a fondo egli penetra tanto più facilmente gli riesce di spostare il punto di vista dall'oggi all'ieri; tanto più gli si imprime nella mente, al posto di un'immagine naturale definita, l'unica, essenziale immagine, quella della *creazione come genesi*»³⁴⁶.

Per Klee, il segno e il linguaggio della figura non sono solo mezzi e modi per raggiungere un contenuto assoluto; lo specifico dell'opera, al contrario, sembra essere la sua inclinazione *autoriflessiva*: l'opera figurativa del pittore è costituita, in prima istanza, dal «riflettere su se stessa»³⁴⁷ del linguaggio figurativo. La dimensione autoriflessiva del linguaggio dell'opera, della sua forma, si offre all'interno di una dialettica polare di apertura e chiusura, svelamento e nascondimento, dal momento che il *segno* figurativo, in quanto forma concreta e determinata, non può «non nascondere»³⁴⁸ ciò che pure, proprio *in quanto forma*, «non può non manifestare»³⁴⁹: la genesi della forma appunto, il suo *formarsi*. Ecco perché qui i segni non rappresentano qualcosa di esistente al loro esterno, ma mostrano e rimandano alla stessa *processualità* della visione, in quanto

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Ivi, p. 92.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Anche Elio Franzini, sottolineando l'intima relazione tra l'arte di Klee e il pensiero di Leibniz, mette in evidenza come, per il pittore, «ogni opera è, in una direzione leibniziana, il migliore dei mondi possibili. Questa concezione dell'intramondo in chiave di possibilizzazione artistica è connessa [...] a una radicale visione monadologica [...] L'artista interpreta la natura nella direzione del possibile, giunge a “deformarla” per cogliere in essa il nucleo possibile dell'intramondo. Forse, senza volerlo, scrive Klee, “egli è filosofo”: e se anche non afferma che questo è il migliore dei mondi possibili, tuttavia sostiene che “nella sua forma presente, non è questo l'unico mondo possibile». In Id., *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini Studio, Milano, 1994, p. 182.

³⁴⁶ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione* cit., p. 82 (corsivi miei).

³⁴⁷ G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee* cit., p. 76.

³⁴⁸ Ivi, p. 77.

³⁴⁹ *Ibidem*.

“figure” che rimandano e richiamano il “poter-essere” del visibile non suscettibile di rappresentazioni compiute. La visione del pittore allora, nelle parole di Maurice Merleau-Ponty, non è una relazione “fisico-ottica” con il mondo, non essendo egli “di fronte al mondo”: «La visione del pittore non è più sguardo su un *di fuori*»³⁵⁰ dato che «il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione»³⁵¹. Il soggetto-pittore, non esistendo prima del gesto pittorico e della propria opera, si costituisce nell’atto stesso del dipingere, possiede consistenza solo in questo *fare*, «nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile»³⁵². Il quadro, continua Merleau-Ponty, parla del mondo e «può rapportarsi a qualsiasi cosa empirica solo a condizione di essere innanzitutto “autofigurativo”»³⁵³; esso «può essere spettacolo di qualche cosa solo essendo “spettacolo di niente” [...], per mostrare come le cose *si fanno* cose, e il mondo mondo»³⁵⁴.

Eliminato il paradigma referenziale-rappresentativo dove il segno trova il proprio significato nell’oggetto che designa o rappresenta, qui la figura, e la pittura, sono tali in quanto «insieme segno e oggetto»³⁵⁵, dove il segno incarna in sé la *possibilità* stessa dell’oggetto, il suo darsi nella singolarità di una forma possibile. La figurazione, in questo senso, non è un’immagine naturale definita, ma immagine della genesi stessa della *visibilità*, dove la consapevolezza dell’*indeterminatezza* che vive nel linguaggio figurativo permette all’immagine di non risolversi nella proiezione statica di una sola figura. L’opera di Klee, nella propria dichiarata e riflessiva incompiutezza, mostra il lavoro stesso della “forma” rimandante al proprio aver-luogo e, dunque, dal punto di vista del senso, alla propria ineliminabile potenzialità e incompiutezza: «Per questo l’artista contempla le cose già formate con occhio penetrante, prolungando l’atto creativo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi: in definitiva, risalendo dal modello all’archetipo, ossia dalla forma alla figurazione»³⁵⁶.

Il lavoro dell’arte, in questa prospettiva, è quello di aprire alla visione, alla sua emergenza che precede la dimensione logica del vero e del falso, ovvero del dato rappresentato; ecco perché qui il segno mostra l’ambivalenza *eterogenea* che la logica referenziale esclude, dal momento che ciò di cui la dinamica (e il *dinamismo*) dell’opera rende conto non è la ripetizione figurativa del fenomeno naturale, ma «l’impulso formatore che anima la natura»³⁵⁷. Per questo, in profonda prossimità con l’analisi adorniana dell’opera d’arte fin qui esposta, è proprio e solo a partire da una

³⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964; trad. it., *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 49.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem* (corsivo mio).

³⁵⁵ G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee* cit., p. 77.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

forma determinata che si rende manifesta, non l'espressione di un significato univoco, ma la *molteplicità indeterminata* (e, viceversa, *l'indeterminatezza molteplice*) di contenuti *possibili*, per questo *eterogenei*. Principio dell'opera è, potremmo dire, questo movimento archeologico a ritroso, questa dinamica mnestica e regressiva che, a partire dalla presenza concreta della superficie, della forma e degli elementi *sensibili*, rende possibile l'apprensione ambivalente di quelle che Klee denomina come «occulte visioni». L'astrattezza della dimensione formale, il suo non riprodurre l'esistente “così-come-è”, rimanda al movimento di astrazione e allontanamento dalla riproduzione ottica del fenomeno per «risalire alla *natura naturans* prima che essa diventi *natura naturata*»³⁵⁸. Per questo, ancora Merleau-Ponty può dire che il mondo del pittore è un «mondo visibile, nient'altro che visibile»³⁵⁹, un mondo *eterogeneo* proprio nella sua visibilità in quanto «completo e parziale *nello stesso tempo*»³⁶⁰: vedere vuol dire «*avere a distanza*, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere [...]»³⁶¹.

La dimensione del visibile non è altro che l'esito sfigurato di una deformazione rappresentativa; ancora una volta, vero e proprio contenuto dell'immagine non è altro che la processualità del suo *formarsi*, della processualità della forma che indica verso la *possibilità* della visione stessa. Così, ciò che le figure esibiscono non è più il “che cosa” della rappresentazione e della visione ma il loro stesso *modo*, o, nelle parole di Klee, «il loro determinato atteggiamento»³⁶², il quale appare «dal modo in cui si mettono in movimento i gruppi di elementi prescelti»³⁶³. (In singolare sintonia, come più volte specificato, con ciò che Adorno chiama “modo di comportarsi” (*Verhaltensweise*) dell'opera d'arte. L'opera non è “sostanza”, ma *modo*). In altri termini, Klee – ma tutte le opere che secondo *Teoria estetica* rientrano nel modo di essere dell'arte “moderna” – rifiuta una concezione naturalistica e riproduttiva dell'arte, dal momento che la dimensione critico-riflessiva pervade di sé la forma stessa, con la cui astrazione arriva a fare tutt'uno; è in questo senso che la frammentarietà della forma di cui più volte si è parlato, il suo non voler rappresentare più contenuti e significati referenzialmente identificabili, indica, nel suo sfrangiarsi, la preistoria del visibile e del dicibile, quell'insieme indeterminato di possibilità che sporge dalla singolarità sensibile dell'opera e, contemporaneamente, in essa risiede come nascosta. L'immagine, qui intesa come “figura”, richiama precisamente il rapporto circolare, non risolvibile logicamente, tra determinatezza e indeterminatezza dell'immagine e dei significati colti nel momento sorgivo della loro reciproca ambivalenza.

³⁵⁸ Ivi, p. 78.

³⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* cit., p. 23.

³⁶⁰ *Ibidem* (corsivi miei).

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione* cit., p. 91.

³⁶³ *Ibidem*.

Offrendosi solo *attraverso* la figura e la singolarità dell'immagine, «nessuna logica nella genesi del visibile può spiegare quella forma visibile, così come nessun ordine logico può essere dato alla via della genesi»³⁶⁴. Qui inizio e fine, origine e meta, abolendo ogni consequenzialità cronologica, si danno nel loro continuo cortocircuito: ciò che precede e viene prima – la genesi, la preistoria del visibile, la facoltà di vedere – si comunica solo in ciò che segue e viene dopo, l'immagine, la figura, la forma stessa. In questa relazione, dove ogni termine non riesce mai a concludere se stesso ma trova il proprio “luogo” solo in un altro da sé – il “Primo” nel “Secondo”, la “genesì” nel “formato”, la “preistoria” nella “figura” –, nessuno dei poli è mai sostanzialmente determinato, ma solo *determinabile* nella relazione di coappartenenza con quanto esso *non-è*. Nessuna figura, come nessun significato, può compiere questa *eterogeneità* di *possibili* (cioè *compiersi*), rappresentandone, bensì, la continua occasione. Il fatto che una molteplicità indeterminata di possibili possa essere colta solo attraverso una figura insieme puntuale e contingente, cioè una realizzazione tra le tante “possibili”, rende conto del concetto stesso di “polifonia”: il darsi in essa, cioè, di una serie di possibilità ancora inesprese di cui l'immagine rappresenta, nello stesso tempo, una realizzazione tra le altre e un continuo rimando e richiamo a esse; a ciò rinvia, in prima istanza, l'incompiutezza fondamentale della forma stessa, il suo non essere mai *finita*. La forma, o figura, in quanto mai statica è, per questo, *Gestaltung*, «figura insieme al suo trasformarsi [...]»³⁶⁵, il suo significare è sempre eccedente rispetto a quanto appare: «la visione del pittore è sempre una nascita prolungata»³⁶⁶.

Si rende esplicito, in questa prospettiva, il rapporto esistente tra l'opera d'arte e la memoria. La forma di comprensione relativa al confronto con l'opera d'arte e da essa testimoniata, assume il tono della “rammemorazione”, ovvero del “conservarsi” nella relazione tra il soggetto e l'opera di ciò che *non è stato* o *ancora non-è*. La comprensione dell'opera d'arte implica, cioè, un cortocircuito temporale tra presente e passato, tra “non-più”, “proprio ora” e “non-ancora”, il che presuppone una discontinuità percettiva capace di interrompere il *continuum* temporale e ogni relazione lineare e causale tra inizio e fine, cominciamento e esito, ripetizione e insorgenza del nuovo³⁶⁷; in questo senso, nell'atto che ripercorre l'opera e ne *ripete* così il gesto *costruttivo* rendendola di nuovo *possibile*, è proprio l'insieme delle possibilità non ancora dischiuse o intrappolate nel passato (ciò che *non-è-più* e ciò che *non-è-ancora*) ad assumere la tonalità della presenza e dell'attualità. L'immagine costituisce, ancora una volta, il luogo di una *discontinuità*

³⁶⁴ G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee* cit., p. 79.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* cit., p. 26.

³⁶⁷ Massimo Cacciari sostiene, a questo proposito, che «L'inizio si ricrea continuamente, è ripetizione». In Id., *Icone della legge*, Adelphi, Milano, 2002 p. 299.

temporale, di una «affinità elettiva»³⁶⁸ tra presente e passato e, insieme, quello della loro non risolvibile *differenza*, in quanto la relazione che li vede implicati l'uno *dentro* l'altro – e non più l'uno *dopo* l'altro – è anch'essa puramente contingente. Tra le dimensioni, come si è detto, viene meno ogni determinazione di tipo causale; di volta in volta sarà solo lo sguardo contingente di un occhio del presente che, a partire dalla propria attualità, potrà eleggere il ricordo di quanto *non-è-più* per schiudere e leggere in esso quanto *ancora-non-è* : «Se nessuna pittura particolare porta a compimento la pittura, se nessuna opera d'arte è mai pienamente compiuta, allora ogni creazione cambia, altera, chiarisce, approfondisce, conferma, esalta ricrea o crea in anticipo tutte le altre. Se le creazioni non sono un dato acquisito, non è solo perché passano, come tutte le cose, ma perché hanno pressoché tutta la loro vita dinanzi a sé»³⁶⁹.

4. *Concordanza e senso: crisi del senso*

4.1 Ricapitoliamo. Se l'opera d'arte deve essere una *testimonianza* dell'esistente e non semplicemente una sua riproduzione figurativa o verbale o una sua assoluzione acritica, allora il *contenuto* di essa non può mai darsi (e dirsi) come una totalità compiuta e posseduta, allo stesso modo di come la sua *forma* non può fare altro che offrirsi come frammentaria e *incompiuta*, altrimenti non farebbe altro che porsi come una realtà totalmente altra rispetto a quella esistente. L'opera d'arte moderna, dunque, si articola verso il frammentario, verso il *non-poter-dire*: «L'arte di maggior pretesa spinge al di là della forma come totalità, nel frammentario [*ins Fragmentarische*]»³⁷⁰. L'indigenza della forma, continua Adorno, emerge in maniera più forte «nella difficoltà dell'arte temporale di finire [*Zeitkunst sich anmelden zu enden*]; in musica nel cosiddetto problema del finale, nella poesia in quello della chiusura, che si accentua fino a Brecht»³⁷¹. Libera dalle convenzioni che da sempre l'avevano caratterizzata, «evidentemente nessuna opera d'arte riesce più a concludere in maniera convincente, laddove le conclusioni tradizionali fanno solo finta che i singoli momenti con il punto conclusivo nel tempo si connettano anche nella totalità della forma»³⁷². L'opera d'arte moderna, allora, rifiutando la consuetudine alla conclusione (e alle convenzioni), rifiuta l'immanenza del senso nel mondo della vita; allo stesso tempo e allo stesso modo, rifiutandosi di porsi come totalità costruite attraverso il momento della forma, disdicono la presenza del senso al loro stesso interno. Alle opere d'arte «riesce sempre più

³⁶⁸ G. Di Giacomo, *Introduzione a Paul Klee* cit., p. 80.

³⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* cit., p. 63.

³⁷⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 197.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

difficile comporsi come connessione di senso [*Sinnzusammenhang*]. A ciò esse rispondono alla fine con il rifiuto [*Absage*] all'idea di essa»³⁷³. Se l'opera d'arte tradizionale rappresentava e incarnava il momento del compimento, la risoluzione del sensibile nell'intelligibilità composta della forma, le opere d'arte moderne, invece, non si limitano a *negare* il senso – cosa che le priverebbe della loro vocazione critica –, ma, autoriflessivamente, annunciano come *proprio senso* la sospensione del senso³⁷⁴ stesso, rimandano, cioè, negativamente all'esigenza del *poter-essere* del senso come a ciò che si rivela impossibile *in atto*. La loro “assenza di scopo”, da questa prospettiva, coincide con il «loro essere separate dalla vita empirica non perseguendo un intento utile all'autoconservazione e alla vita»³⁷⁵. La riflessione, in questo senso, diventa sia il modo attraverso il quale si tenta di rintracciare e definire un significato esplicitabile e riferibile, sia, proprio in questo sforzo, il sintomo della sua *assenza*:

La riflessione – sostiene Adorno nel suo *Tentativo di capire il finale di partita* –, che era bandita in quanto astratta secondo il criterio culturale dell'immanenza estetica, viene «montata» insieme con la rappresentazione pura, e il principio flaubertiano della cosa puramente compiuta in se stessa viene corroso. Eliminata la possibilità di supporre che degli avvenimenti siano di per sé significanti, l'idea della configurazione estetica, intesa come unità di fenomeno apparente e di intenzione, diventa un'illusione. [...] Il pensiero diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia espressione della sua *assenza*³⁷⁶.

Esemplari per Adorno sono, da questo punto di vista, proprio le opere di Samuel Beckett, le quali *parlano e dibattono* del senso solo e proprio attraverso il suo *negativo*, dunque senza poterlo “affermare verbalmente e positivamente”, smarrendo ogni teleologico approdo, altrimenti non farebbero altro che capovolgerlo nel suo contrario smarrendo così ogni apertura critica: le opere di Beckett, infatti, richiamano l'assurdo «non per assenza di qualsiasi senso – in tal caso sarebbero irrilevanti – ma perché *trattano* di esso [*sondern als Verhandlung über ihn*]. Ne svolgono la storia»³⁷⁷. L'opera di Beckett è «dominata sia dall'ossessione di un nulla positivo»³⁷⁸, cioè

³⁷³ Ivi, p. 205 (traduzione parzialmente modificata: Il sostantivo tedesco *Absage*, nel complesso del pensiero adorniano, potrebbe essere ben tradotto anche con “disdetta”, come sostantivo del verbo *Absagen* = “disdire”). Matteucci e Desideri traducono puntualmente il sostantivo *Absage* con l'elegante e pregnante “rinuncia”. Qui si sceglie di riproporre il termine con il significato più aspro di “rifiuto” per marcare la violenza decisa del rifiuto del senso così come è espressa radicalmente nelle opere e nelle intenzioni di Samuel Beckett.

³⁷⁴ Cfr. G. Moutot, *Essai sur Adorno* cit., p. 410: «Telle est l'éloquence non signifiante de l'œuvre d'art, ce qu' Adorno appelle aussi son *expression*: il lui appartient en effet d' être quelque chose comme un regard, demandant qu' on lui réponde».

³⁷⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 205.

³⁷⁶ Id., *Versuch Endspiel zu verstehen*, in Id., *Note per la letteratura* cit., pp. 94-95 (corsivo mio).

³⁷⁷ Id., *Teoria estetica* cit., p. 206.

affermato o dichiarato, «sia da quella di una mancanza di senso che è divenuta e pertanto per così dire meritata, senza però che per questo la si possa reclamare come senso positivo»³⁷⁹. Il gesto estremo dell'operazione di Beckett consiste, infatti, nel rifiuto radicale di ogni possibilità di spiegazione che possa risolvere unilateralmente la negatività all'opera nella frantumazione del linguaggio. Per questo, come è stato detto, nessuna teorizzazione e nessuna «rappresentazione del non-senso si dà nella sua opera, giacché egli sa bene che una simile rappresentazione del non-senso si capovolgerebbe nel proprio opposto»³⁸⁰; l'impossibilità del senso «deve essere *mostrata, non detta*; può essere solo vissuta e nessuna opera d'arte può toglierla. Di qui la necessità che le stesse parole perdano il loro senso originario»³⁸¹.

Le opere d'arte, in breve, *trattano* [*Verhandlen*] del simultaneo *poter-essere* e *poter-non-essere* del senso stesso, della sua esigenza e, insieme, della sua contingenza. Esse mostrano la propria “tensione-al-senso” attraverso quello che Adorno chiama la loro *Sprachähnlichkeit*, la propria “affinità al linguaggio” (“vicinanza”, “similitudine”), il loro essere *presso* l'affermatività linguistica senza risolversi in essa, anzi, solo per *sospenderla* e renderla *impossibile*: in quanto limite e, insieme, occasione di linguaggio «le opere d'arte che si spogliano dell'apparenza della sensatezza, non perdono per questo il proprio aspetto paralinguistico [*Sprachähnliches*]. Esse esprimono, con la stessa determinatezza con cui le opere tradizionali esprimono il proprio senso positivo, la mancanza di senso *quale proprio senso*»³⁸². La dissoluzione del linguaggio – come Adorno scrive nel saggio dedicato al *Finale di partita* di Beckett - «penetra nell'*arcanum* estetico. Il nuovo linguaggio degli individui che stanno per ammutolire, un agglomerato di sfacciate frasi fatte, di collegamenti logici solo in apparenza, di parole galvanizzate che hanno il valore di marchi di fabbrica [...] tutto questo acquista nuove funzioni e diventa linguaggio di una poesia che *nega il linguaggio*»³⁸³. Questo il motivo per cui le opere “prive di senso” «o estranee al senso che sono di livello formale supremo, sono più che meramente prive di senso, perché dalla negazione del senso

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 218.

³⁸¹ *Ibidem* (corsivi miei).

³⁸² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 206 (corsivo mio). Giovanni Matteucci, a proposito della “paralinguisticità” dell'opera d'arte, del suo essere “presso” e “vicina” al linguaggio, senza per questo esaurirsi in esso, specifica come «Passibile di sussunzione alla paralinguisticità, lo stesso linguaggio viene dunque rifunzionalizzato esteticamente nella misura in cui se ne sospende la prestazione denotativa e significativa, per renderlo strumento di sollecitazione di un'esperienza effettiva, ossia maniera di entrare in contatto con il concreto. Di conseguenza, alle opere d'arte non viene attribuito un semplice carattere linguistico; sono paralinguistiche, così come il loro giudicare è più dibattito che verdetto, più processo che sentenza, più atto elocutorio che predicativo in senso stretto». In G. Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2012. Si cita dall'edizione online sprovvista di numeri di pagina.

³⁸³ Th.W. Adorno, *Tentativo di capire il Finale di partita* cit., p. 117 (corsivi miei).

traggono il proprio contenuto [*weil ihnen Gehalt in der Negation des Sinns zuwächst*]³⁸⁴.

Ciò avviene perché, l'opera che nega il senso a partire dalla "coerenza frammentaria" della propria forma è, per questo, partecipe della stessa compattezza e della stessa rigorosa unità di comprensione che caratterizzavano l'arte tradizionale. In questo modo, la tensione verso l'espressione di cui l'opera consiste rappresenta pur sempre il mostrare, non affermativamente, che un senso *possa* pur essere. Esse, al di fuori di ogni irrazionalismo fatuo, sono negazioni del senso a partire la propria interna *razionalità*: «Le opere d'arte diventano, sia pure contro la propria volontà, *connessioni di senso che negano il senso*»³⁸⁵. Così, sempre esemplarmente in Beckett, è nell'assenza di ogni riferimento esplicito all'esistente che il linguaggio "mostra" la propria *impossibilità* di dire, la propria *impotenza*, proprio *attraverso* la parola: «non c'è nulla da dire e tuttavia bisogna continuare a parlare»³⁸⁶. La debolezza della parola non coincide affatto con la sua assenza; al contrario, «essa si accompagna alla consapevolezza che, se non c'è nulla da dire, se la parola non è in grado di dire qualcosa che abbia senso, poiché si ha a che fare solo con il non-senso, allora proprio perché tale non-senso appaia, "bisogna parlare" *come se* il senso fosse dicibile»³⁸⁷. L'impotenza riflessiva che Beckett presenta, allora, rimanda all'impossibilità per il soggetto di enunciare il riconoscimento stesso di ogni *insensatezza*, dal momento che, come si è visto, proprio ciò coinciderebbe già con una spiegazione: per questo, i suoi personaggi «mostrano di credere nel senso, pur vivendo nel non-senso e [...] mostrano di sperare, pur vivendo in un mondo senza speranza»³⁸⁸. I lavori dello scrittore mostrano all'opera «uomini che lottano per procurarsi un'attività fittizia, così come nella vita reale il lavoro meccanico ha reso alienante l'azione umana. «È questo un motivo saliente» - sottolinea Micaela Latini -: «si vive nel non-senso, ma non si è in grado di rinunciare al concetto di senso, così come non si può abbandonare la speranza»³⁸⁹.

La soglia, il momento di passaggio, tra l'arte "autentica" che "mette in scena" la messa-in-questione del senso – che ne configura, cioè, la peculiare oscillazione dialettica tra un non-essere in atto e, quindi, un esistere come pura possibilità –, e, di contro, un'arte «rinunciataria fatta di proposizioni protocollari in senso letterale e traslato»³⁹⁰, risiede nel fatto che nella prima «la

³⁸⁴ Id., *Teoria estetica* cit., p. 206. «»

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 219.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ M. Latini, *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in *La dialettica negativa di Adorno* cit., p. 147. Inoltre, nel mettere in relazione le assonanze tra le posizioni di Adorno e quelle di Günther Anders, Latini sottolinea come l'impossibilità di rinunciare al senso «marca la distanza tra il teatro beckettiano e il pensiero nichilista. Anders lo esprime a chiare lettere: con le sue figure di "ideologi ingenui e falsamente ottimisti", Beckett mette in scena non il nichilismo, ma "l'incapacità dell'uomo di essere un nichilista persino in una situazione che non potrebbe essere più senza speranza». In *ibidem*.

³⁹⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 207.

negazione del senso si configura come un qualcosa di negativo [*die Negation des Sinns als Negatives sich gestaltet*]³⁹¹ che rimanda all'esigenza di quanto *manca* e *ancora-non-è*; nella seconda, invece, la negazione del senso è semplice adeguazione e riferimento di essa, «si rispecchia ottusamente, positivamente. Tutto dipende da ciò, se alla negazione del senso nell'opera d'arte sia insito un senso oppure se essa si adegui alla datità; se la crisi del senso si *rifletta* nel prodotto [*ob die Krise des Sinns im Gebilde reflektiert ist*], oppure se essa resti immediata e perciò estranea al soggetto»³⁹². La logicità immanente all'opera stessa, testimoniata non da quanto detto esplicitamente da essa, bensì dalla sua rigorosa esistenza e dalla fitta trama di relazioni interne alla propria forma, fa tutt'uno con il suo incessante *discorrere* del senso e della sua contingenza in quanto *negazione* determinata della sua *irriflessa presenza*, impossibilità per l'azione di concludersi in un significato o in uno scopo³⁹³; meglio, il carattere “d'enigma” dell'opera consiste in questa *simultanea* presenza e assenza del senso stesso, *presente* nella sua *inattualità* e *assente* quanto al suo definitivo riconoscimento: «Uno dei veri enigmi dell'arte, insieme testimonianza della potenza della logicità di quest'ultima, è che qualsiasi conseguenza radicale, anche quella detta assurda, sfocia in qualcosa di affine al senso [*in Sinn-Ähnlichem terminiert*]³⁹⁴.

Se è vero, dunque, che l'essere *apparenza* (*Schein*) dell'opera, cioè il suo essere, insieme, *segno* dell'eterogeneo e della sua *distanza*, coincide con il non poter «sfuggire alla suggestione del senso in mezzo a ciò che è privo di senso [*der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag*]³⁹⁵, è altrettanto vero che – e per Adorno non può non esserlo – l'opera d'arte moderna, nei suoi rappresentati supremi, è tale in quanto esprime l'*impossibilità* del compiersi del senso ma, nello stesso tempo, come “negazione determinata” ne *mantiene in vita la categoria*: «Anche la cosiddetta letteratura dell'assurdo nei suoi maggiori rappresentanti partecipa di questa dialettica perché, in quanto connessione di senso in sé teleologicamente organizzata, esprime il fatto che non c'è senso, e in tal modo preserva in una negazione determinata la categoria del senso [...]³⁹⁶. Per questo Beckett mostra un mondo *insensato*, «lo mette in scena senza però teorizzarlo [...]; all'assenza di un fine per l'uomo corrisponde l'assenza di una fine per l'opera»³⁹⁷; così come «è proprio questa *assenza* che l'opera rappresenta» in quanto «*presenza* svuotata di ogni *telos*»³⁹⁸, allo stesso modo l'*assenza* di senso di cui la frammentarietà del linguaggio testimonia rimanda a

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Cfr. *ibidem*: «In Beckett domina invece un'unità parodistica di luogo tempo e azione, con episodi montati ed equilibrati ad arte, e con la catastrofe, che qui *consiste nel fatto di non avvenire*» corsivi miei).

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ivi, p. 210.

³⁹⁷ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 220.

³⁹⁸ *Ibidem* (corsivi miei).

esso come a qualcosa di *ineludibile* che però, al contempo, deve *ancora sempre* essere istituito.

La negatività del senso e il costante cortocircuito tra senso e non-senso svolto da Adorno in queste pagine illumina su una questione logica e ontologica di fondo: la *neutralità* del senso medesimo, il suo *non* coincidere con la denotazione, il suo *non* essere identificabile con l'espressione e la predicazione, la sua *distanza* logica e ontologica dalla presenza e dal compimento in atto. Sembra che sia solo attraverso questo plesso di relazioni differenziali e negative che il senso possa mostrarsi nella propria *neutralità* e natura sospesa, sottraendosi e venendo meno «ad ogni significazione esplicita»³⁹⁹. La negatività coincide con questa sua impossibilità di compiersi nel discorso, mantenendo viva la non-identità e la non-coincidenza tra sé e la singola denotazione. Quel che la negatività mostra quanto al senso è la sua natura “potenziale”, la sua «*equidistante*»⁴⁰⁰ apertura al *poter-essere* e al *poter-non-essere*, senza potersi mai identificare con nessuna delle due eventualità (in altre parole, né con quella del non-senso né con quella del compiersi del senso). La negatività come non-identità tra parola e realtà espone con forza la neutralità del senso quanto alla *presenza*, meglio, specifica ulteriormente la sua peculiare tonalità di presenza: il suo essere, cioè, *presente* solo come “pura possibilità”, suscettibile di riuscita e fallimento, dunque il suo essere *assente* come presenza *in atto*. La neutralità del senso e la negazione con cui fa corpo costituiscono, allora, il non-detto che resta tale in ogni *dicibile* rendendolo possibile; sono la *lacuna*⁴⁰¹ che resta tale in ogni testo rendendolo *leggibile* e, ogni volta, *pensabile*. Sempre lacunosamente presente, il senso, in qualche modo, è già sempre dimenticato, circoscrivendo il luogo vuoto che inaugura la parola, prima lettera dell'alfabeto che rende possibile le altre parole e che, nell'articolazione di ogni lettera, sempre già si sottrae rimanendo in esse silenziosa⁴⁰². «Nell'atto dell'omettere, ciò che è omesso sopravvive *in quanto* viene evitato [...]»⁴⁰³. Ecco perché, come è stato detto, artista e opera d'arte si collocano «esemplarmente sul discrimine invisibile che separa senso e non-senso»⁴⁰⁴. Quel che entrambi esemplarmente raccontano e svolgono – come esempio di ciò che *ognuno* persegue e svolge – non è altro che la *processualità* della “sensatezza” dell'esperienza, cioè il suo *potersi*

³⁹⁹ P. Virno, *Saggio sulla negazione* cit., p. 66. Ma si veda tutto il paragrafo dedicato alla *neutralità del senso*, cui si fa costante riferimento, pp. 66-71.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ Sul ruolo determinante del “non-detto” all'interno del testo e, nello specifico, in quello di natura letteraria con riferimenti, tra i tanti altri, anche ad Adorno, ha richiamato recentemente l'attenzione Nicola Gardini: cfr. N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014.

⁴⁰² L'esempio linguistico cui qui si rimanda è ripreso dallo studio che Daniel Heller-Roazen ha dedicato alla vocale dell'ebraico classico, la *aleph*, la quale «non può essere pronunciata, non perché il suo suono è troppo complesso, ma perché è troppo semplice» ma che, nello stesso tempo, «segna il luogo vuoto da cui scaturisce la parola. La lettera muta custodisce l'oblio che inaugura ogni alfabeto». In D. Heller-Roazen, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books, New York, 2005; trad. it., *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 21-26 (le citazioni si trovano, rispettivamente, a p. 21 e a p. 26).

⁴⁰³ Th.W. Adorno, *Tentativo di capire il Finale di partita* cit., p. 101 (corsivi miei).

⁴⁰⁴ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992, p. 228.

riconoscere *come sensata* solo in quanto *mai del tutto tale*. L'arte, per questo, «costruisce e ricostruisce il senso sempre rischiando il non-senso o almeno una parvenza di senso»⁴⁰⁵. Nell'identità-differenza di *detto* e *dire*, *contingente* e *necessario*, *dicibile* e *indicibile*, *senso* e *significati*, si può solo rendere conto della cadenza *ossimorica* di cui consiste questo sforzo riflessivo e l'esperienza su cui e *in cui* sorge e si articola; se il senso, o l'intelligibile, può darsi solo *attraverso* ciò che esso *non-è* (come il "possibile" implica già sempre in sé il "poter-non-essere", e viceversa), allora esso è irrisolubilmente "rischio": rischio *fondamentale* «*in quanto dà e toglie sensatezza, in quanto è e non è a sua volta senso*»⁴⁰⁶.

EXCURSUS: *Elogio del fallimento. Samuel Beckett e l'impossibilità della rappresentazione*

Per Beckett, tratto fondamentale dell'opera dei fratelli van Velde a cui lo scrittore dedica due saggi, è la messa in questione del dualismo di soggetto e oggetto, il rifiuto, cioè, che l'oggetto si risolva negli schemi rappresentativi del soggetto⁴⁰⁷. Ciò che, in altri termini, questa pittura mette in scena è la rappresentazione dell'*impossibilità di rappresentare*, la rappresentazione, cioè, del sottrarsi e del venir-meno dell' "oggetto": «La pittura di A. van Velde sarebbe dunque, in primo luogo, una pittura della cosa in sospenso [...] Vale a dire che la cosa che ci vediamo è non solo rappresentata come sospesa, bensì strettamente quale essa è, realmente rappresa. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto»⁴⁰⁸. Non solo, continua Beckett, una pittura in cui il "puro oggetto" è tale in quanto privo di relazioni possibili con il mondo visibile, ma una pittura in cui il mondo stesso viene completamente meno "in quanto" oggetto, lasciando spazio a forme che si costituiscono e disfano senza sosta:

Che dire di questi piani che scivolano, questi contorni che vibrano, questi corpi che sembrano tagliati nella bruma, questi equilibri che un niente deve spezzare, che si spezzano e riformano man mano che li si guarda? Come parlare di questi colori che respirano, che ansimano? Di questa stasi brulicante? Di questo mondo senza peso, senza forza, senza ombra? Qui tutto si muove, nuota, fugge, torna, si disfa, si rifà. Tutto cessa, incessantemente. Si direbbe l'insurrezione delle molecole, l'interno di una pietra un millesimo di secondo prima che si disintegri⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 269.

⁴⁰⁷ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 226.

⁴⁰⁸ S. Beckett, *Disiecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, London, 1983; trad. it., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Egea, Milano, 1991, p. 177.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 179.

Per questo, la pittura dei fratelli van Velde, è una garanzia, una garanzia dell'opera d'arte moderna, proprio perché porta a visibilità e persegue “un medesimo lutto”, «il lutto dell'oggetto»⁴¹⁰. L'atto artistico, così, «diventa la testimonianza dell'impossibilità di rappresentare»⁴¹¹, cioè di poter continuare ad avere quel rapporto frontale con il rappresentato – «cioè di uno stare-davanti»⁴¹² – che il paradigma logico-referenziale soggetto-oggetto implica. Se questo è un punto di non ritorno della pittura, di un ritorno al modo tradizionale di rappresentare, è perché è incentrato più sulla «ricerca della cosità che della cosa, più della condizione di essere che di oggetto [...]»⁴¹³. In questo senso, se l' “essenza dell'oggetto” consiste nel suo «sottrarsi alla rappresentazione»⁴¹⁴, allora ciò che rimane all'arte come proprio compito non è altro che «rappresentare le condizioni di questo sottrarsi»⁴¹⁵.

L'“impedimento” di cui parla Beckett, allora, non è altro che la necessità e la consapevolezza di rappresentare l'*impossibilità della rappresentazione stessa*, di cui si incarica, come compito inesauribile, l'opera d'arte moderna. Essa vuole dipingere non un oggetto, ma il suo *sottrarsi* e “venir-meno”, il sottrarsi dell'oggetto a ogni possibilità di poter essere posseduto nelle maglie della rappresentazione. Questo il motivo per cui, come è stato detto, «non si tratta [...] di rappresentare la cosità nonostante il suo sottrarsi alla rappresentazione, ma piuttosto di tentare di rappresentare proprio questo sottrarsi, vale a dire l'impossibilità, l'impedimento stesso a dipingere, insomma il fallimento»⁴¹⁶. Il sottrarsi dell'oggetto, e quindi del ‘senso’, diviene il paradossale non-oggetto della rappresentazione stessa, come conseguenza della sospensione della relazione frontale tra il soggetto e l'oggetto, tra l'occhio che vede e la cosa vista: «La pittura si è liberata dall'illusione che esista più di un oggetto di rappresentazione, forse anche dell'illusione che questo unico oggetto si lasci rappresentare»⁴¹⁷. L'opera d'arte, in questo modo, diventa l'occasione esemplare della testimonianza del *fallimento* della rappresentazione, testimonianza dell'impossibilità di dire e rappresentare insieme alla ineludibile esigenza di farlo. Non solo, secondo Beckett, i fratelli van Velde sono i primi «a sottometersi completamente alla incoercibile assenza di rapporto [...], a riconoscere che essere un artista significa fallire, come nessun altro osa fallire, che il fallimento è il

⁴¹⁰ Ivi, p. 189.

⁴¹¹ G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione*, in R. Colombo e G. Di Giacomo (a cura di), *Beckett ultimo atto*, Albo Versorio, Milano, 2009, p. 21.

⁴¹² Ivi, p. 21.

⁴¹³ S. Beckett, *Disiecta* cit., p. 191.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione* cit., p. 23.

⁴¹⁷ S. Beckett, *Disiecta* cit., p. 191.

suo mondo»⁴¹⁸; ma, proprio il fallimento cui la loro opera è votata diventa la prova del fatto che «non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l'obbligo di esprimere»⁴¹⁹. Venuto meno il ruolo fondativo del paradigma soggetto-oggetto, la consapevolezza del fallimento e dell'impossibilità quanto al senso è testimoniata dall'arte, come più volte ricordato, attraverso la frantumazione e la destrutturazione della forma stessa dell'opera: in questo modo, l'impossibilità di rappresentare, come tratto distintivo dell'opera d'arte moderna, coincide senza residui con la rappresentazione di questa stessa impossibilità.

Allo stesso modo, in ultimo, nelle azioni e negli atti mancati delle figure “esauste” che popolano le opere di Beckett, la vita non si consuma o esaudisce nel vissuto, al contrario, nel gesto sospeso che si dà da fare, «ma per nulla»⁴²⁰, essa rimane propriamente “non-vivibile”, atto continuo *impedito* di ogni possibilità:

L'esausto è molto più dello stanco. [...] Lo stanco non dispone più di nessuna possibilità (soggettiva): e non può quindi mettere in atto la minima possibilità (oggettiva). Ma questa possibilità permane, perché non si attua mai tutto il possibile, anzi lo si produce man mano che lo si va attuando. Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l'esausto *non può più possibilizzare*. [...] Esaurisce il possibile perché è lui stesso esausto, oppure è esausto perché ha esaurito il possibile? Si esaurisce esaurendo il possibile e inversamente. Esaurisce quel che nel possibile *non si realizza*. Mette fine al possibile, al di là di ogni stanchezza, “per continuare a finire”⁴²¹.

Infine, per Adorno, la *fallibilità*, la possibilità che il senso “non-sia”, meglio, possa “essere” proprio in quanto, al contempo, “non-essere”, è «la condizione di possibilità»⁴²² della stessa esperienza metafisica. Dice Adorno: «Tutte le esperienze metafisiche [...] sono fallibili. Direi senz'altro: in tutte le esperienze per le quali è importante che le si faccia, che quindi non sono semplici copie, semplici ricostruzioni di ciò che comunque è, esiste anche la possibilità dell'errore, la possibilità che falliscano completamente»⁴²³. L'*apertura*⁴²⁴ che pertiene al pensiero e alla riflessione, vale a dire il rischio che sempre accompagna il darsi insieme del senso e del non-senso, è tale in quanto espressione della *contingenza* che attraversa “necessariamente” la possibilità della

⁴¹⁸ Ivi, p. 205.

⁴¹⁹ Ivi, p. 197.

⁴²⁰ G. Deleuze, *L'Épuisé*, Le Éditions de Minuit, Paris, 1992; trad. it., *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Nottetempo, Roma, p. 17.

⁴²¹ Ivi, p. 15 (primo corsivo mio).

⁴²² Th.W. Adorno, *Metafisica* cit., p. 172.

⁴²³ Ivi, pp. 171-172.

⁴²⁴ Ivi, p. 82.

sensatezza di qualsiasi esperienza, ribadendo così la sostanziale disaderenza e non-identità tra senso ed esperienza, lingua e mondo: «Solo ciò che può essere confutato, solo ciò che può essere anche deluso, che può anche essere falso, è quell'apertura di cui vi ho parlato, cioè ciò che soprattutto sarebbe importante»⁴²⁵. La possibilità che il senso “sia”, dunque, si accompagna sempre alla contingenza di questa evenienza, al suo poter non-avvenire”, nelle parole di Adorno all'esperienza del poter «essere-deluso»⁴²⁶. Nel concetto di “apertura” opposto alla ripetizione dell'identico, allora, non risuona la serenità intravista del rischiaramento, al contrario riverbera, «come di ciò che non è già sussunto sotto l'identità del concetto», «la possibilità dell'essere-deluso»⁴²⁷. In questo senso, continua Adorno, metafisica ed empirismo, esperienza e aspettativa (speranza), tensione al trascendimento e residenza nell'immanenza del finito sensibile, incontrano una singolare affinità proprio nella contingenza e nella natura *modale* di ogni individuazione e significazione incapaci di compiersi nella cogenza logica dell'intelletto: essenziali, così, diventano quelle «conoscenze che *non* si risolvono nel concetto – ma *accadono* a me e perciò c'è anche sempre la possibilità che *non* mi accadano, che non mi tocchino; che quindi hanno in se stesse l'elemento accidentale in cui appunto passa qualcosa di conforme al senso che, secondo la logica comune, viene proprio escluso dal concetto di accidentale»⁴²⁸. La *fallibilità*, il simultaneo “poter-essere” e “poter-non-essere” (avere e non-avere) del senso, in quanto esperienza della stessa non-identità che stringe e separa a un tempo significazione e realtà, «è la condizione di possibilità di una simile esperienza metafisica. E sembra che essa sia insita proprio nella realtà più debole ed effimera»⁴²⁹.

5. Processualità dell'opera e carattere d'apparenza

5.1 Il “soggetto” che parla nell'opera, ciò che emerge attraverso la connessione dei propri momenti e che essa produce al proprio interno, non coincide, come già si è avuto modo di ribadire, né con un soggetto-creatore o psicologico “costituente” l'oggetto, né, a ben vedere, con un soggetto “determinato” con cui l'opera dovrebbe coincidere; al contrario, tema e soggetto dell'opera, in prima istanza, non è altro che l'auto-esibizione del proprio “carattere processuale” – frammentario, non compiuto –, e, attraverso di esso, il suo comportarsi come una “negazione determinata” dell'esistente. Il linguaggio qui si dà come non-compiuto, rappresenta l'*impossibilità* stessa di dire e

⁴²⁵ Ivi, p. 172.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*.

rappresentare, la cui dissonanza rimanda, senza per questo esplicitarla, alla frammentarietà del mondo esistente. Per Adorno proprio la forza stringente del non-senso implica, dialetticamente, l'emergenza critica di un'apertura di possibili. Nello iato e nello scarto insaturo tra l'impossibilità di dire e il rimando all'*eterogeneo* – tra il limite del linguaggio e l'eteronomia *sensibile* di cui quel limite rappresenta il segno e l'occasione –, risiede la “dimensione utopica” dell'arte, costitutivamente partecipe dell'esistenza stessa dell'opera e strettamente connessa al proprio “carattere d'apparenza”⁴³⁰. Nel momento stesso in cui si denuncia come “apparenza” incaricandosi del “possibile” (l'utopico) radicalizzandone la contingenza, mostrandolo, cioè, nel momento stesso in cui lo sottrae, l'opera si rifiuta il momento del compimento, della *redenzione* in atto del finito. L'utopico, implicito nel lavoro stesso della forma, comporta di per sé un atto di «*resistenza* determinata (linguisticamente) al sempre-uguale, alla forza inerziale che tende ad imporsi comunque nell'esperienza e nello stesso fare artistico»⁴³¹. Il modo di essere dell'utopia, allora, «resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo [*bleibt ein Negatives gegen Bestehende, und diesem hörig*]»⁴³²; secondo il carattere antinomico che attraversa l'essere stesso dell'arte, essa «deve e vuole essere utopia, e in maniera tanto più decisa quanto più la connessione funzionale reale preclude l'utopia; ma che, per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia [*nicht Utopie sein darf*]. Se l'utopia dell'arte si compisse sarebbe la sua fine temporale»⁴³³.

L'opera è apparenza della *conciliazione* ogni volta smentita, figura di quanto resta *eteronomo* rispetto a sé, cifra di quanto il mondo vigente ha escluso e taciuto; organizzazione formale che indica una “possibile” risoluzione della vita nel momento della sua intelligibilità e, al tempo stesso, denuncia del fallimento di ciò cui sempre tende. In altri termini, qui si esplicita l'inestricabile appartenenza di sensibile e intelligibile nella necessità del rimando di un termine all'altro e, insieme, la radicalizzazione della relazione *negativa* che li coinvolge: non solo, infatti, il linguaggio e il sensibile si richiamano continuamente in quanto l'uno *non-è* l'altro, ma si reclamano vicendevolmente in quanto nessuno può trovare il proprio *compimento* nell'altro. Il contenuto di verità si dà attraverso la forma sensibile senza poter coincidere con essa; l'utopia del senso come *pura possibilità* è, a sua volta, l'immagine modale della propria negatività, ovvero della sua impossibile realizzazione in atto nell'esistente, salvo proporsi, per Adorno, come sterile

⁴³⁰ Elena Tavani, a questo proposito, sottolinea come l'“utopico” non implichi affatto «la fuga, l'evasione, un cieco slancio in avanti. Lo slancio utopico deve infatti essere per Adorno sempre *trattenuto* dentro una qualche possibilità di modificazione del tutto, anche se il prezzo da pagare perché tale possibilità si realizzi senza il sostegno diretto della realtà di primo grado è pur sempre l'artificio, l'apparenza, se non addirittura l'inganno». In E. Tavani, *L'apparenza da salvare* cit., p. 143.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 45.

⁴³³ *Ibidem*.

consolazione. In questo modo, l'opera d'arte è rappresentazione del reale nel senso di essere *presentazione* di quanto in esso *manca* e rimane lacunoso, immagine negativa di quanto in esso è soppresso, immagine che mostra l'utopia e, dunque, la continua *disaderenza* del senso rispetto ai semplici fatti o stati di cose; dialetticamente, è solo rinunciando all'esistenza dell'utopia che l'opera, attraverso il proprio essere *apparenza*, la mantiene viva in mezzo alla realtà, preservando, così, la *non-identità* tra senso e “dati di fatto” (tra linguaggio e realtà). Questo il contenuto critico dell'opera che fa tutt'uno con il proprio *contenuto di verità*: «Attraverso un'inconciliabile rinuncia all'apparenza della conciliazione essa trattiene quest'ultima in mezzo all'inconciliato, giusta coscienza di un'epoca in cui la possibilità reale dell'utopia [...] a un estremo si unisce con la possibilità della catastrofe totale»⁴³⁴. L'opera d'arte rende conto della fragilità dell'utopia, ne mantiene in piedi la negatività: «Che però le opere d'arte ci siano indica che il non-essente potrebbe essere [*das Nichtseiende sein Könnte*]. La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile [*Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen*]»⁴³⁵.

L'utopia è il nome del “puro possibile” come tale, che si mantiene tale e che si impedisce il passaggio all'atto, il compiersi nella realtà. Essa stessa, lungi dal risolverla, amplifica la non-identità tra il reale e possibile che ne consente l'articolazione dialettica, e che Adorno preserva in ogni suo passo: «quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo»⁴³⁶. Alla fine degli anni cinquanta, Adorno aveva paragonato l'utopia alla bellezza: come quest'ultima, è pura «somialtanza in sé»⁴³⁷ che non rimanda ad alcun oggetto determinato cui somigli, allo stesso modo l'utopia nomina una “pura possibilità” persistente e mai localizzata, che illumina su come le cose e la storia *potrebbero-essere* e, riflessivamente, sul *poter-essere in generale*. Tale prossimità a quanto *non-è*, questa *inattualità* rispetto al presente e ad esso interna è, come è stato detto, qualcosa che annuncia «la possibilità di una relazione [...] la possibilità di avere aspetti in genere»⁴³⁸. Nel sottolineare il legame tra bellezza e utopia, Adorno ebbe a dire: «non si può propriamente parlare di bellezza laddove bellezza non c'è, laddove la bellezza non tocca la ferita, laddove la bellezza non interviene incarnando per noi *al tempo stesso l'utopia e la distanza dall'utopia*»⁴³⁹. L'utopia è tale, allora, in quanto possibilità che rinnova se stessa ma che, processualmente, si nega come *presenza*. L'esperienza della sua continua

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 178

⁴³⁶ *Ivi*, p. 45.

⁴³⁷ *Id.*, *Ästhetik (1958/1959)*, a cura di E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2009.

⁴³⁸ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch, Mimesis*, Milano, 2014, p. 210. Matteucci sottolinea come a partire dal semestre 1958-1959 Adorno tiene il primo corso di estetica come cammino riflessivo che lo porterà alla *Teoria estetica*.

⁴³⁹ Th.W. Adorno, *Ästhetik (1958/1959)* cit., p. 147.

“prossimità” alla realtà e alla storia coincide, immancabilmente, con quella della sua decisa *distanza*.

Un’ultima precisazione. Nell’ “aver-luogo” dell’utopia la relazione tra passato e futuro, tra “non-più” e “non-ancora” sopravanza e neutralizza la semplice relazione oppositiva tra realtà e irrealtà. Dal punto di vista dell’inattualità e della non coincidenza tra lingua e realtà, potenza e atto, “fatti” e storia, il passato non è un documento compiuto, insieme acquisito e irraggiungibile, ma si traduce in un “divenire”. Esso si modifica e ravviva nell’incontro con un’esigenza del presente. Come scrive Ernst Bloch, prossimo qui ad Adorno, all’interno di ogni realtà costituita è presente una forza «perennemente corrosiva, irrisolta, utopica»⁴⁴⁰. Nel cortocircuito tra il possibile e il reale, nel “poter-essere” che lacera ogni attualità, l’utopia si configura come il luogo in cui «è anticipata la realtà»⁴⁴¹, in cui, circolarmente, si attende e si anticipa la stessa esperienza. L’utopia è il nome di questa “disaderenza”, di questo incontro rinnovato perché sempre differito e mancato. L’utopia è il nome “politico” dell’inattualità e della non-identità con l’esistente (l’“ora”) che attraversa e scinde l’animale umano da cima a fondo.

5.2. Tratto decisivo dell’opera, allora, è il suo avere a che fare con il “non-esistente”, il suo articolare, nelle parole di Adorno, un “non-essente come se fosse esistente” (*eines Nichtseienden, als ob es wäre*)⁴⁴², un non-esistente possibile: possibile in quanto *non-ancora* esistente; non-esistente in quanto *sempre e solo* possibile. La forma come connessione e relazione di sensibili e di eterogenei è il sito e il momento di manifestazione ed esplosione di questa reciproca sproporzione e non-identità tra, potremmo dire, esistenza e possibilità, di questa non-coincidenza *nell’identico*. La *processualità riflessiva* che distingue l’opera d’arte moderna, allora, trova nel momento dell’apparenza una sua ennesima traduzione: la processualità, cioè, si rivela e mostra se stessa nel dinamismo antinomico pertinente la forma, la quale esiste come *apparenza sensibile* che, in quanto apparenza non risolvibile in verità ed eterogeneità incapace di definite identità, manifesta un che di

⁴⁴⁰ E. Bloch, *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1964, *Spirito dell’utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 288. Alessandro Bellan, in un commento dedicato al dialogo radiofonico avvenuto tra Adorno e Bloch nel 1964 nel Baden-Baden, ha messo in evidenza la differenza tra il concetto dell’“utopico” in Bloch e in Adorno. Per il primo, l’utopia «consiste essenzialmente nel tentativo di illuminare il rapporto con il momento vissuto, con l’attualità, con il momento presente. [...] nel presente è possibile scorgere quella strutturale difettività, quell’assenza di compimento, quel *non-ancora* che rimanda costitutivamente all’idea o almeno al “desiderio di una possibile perfezione”, la quale ha dunque una funzione critico-controfattuale». L’idea di Adorno, invece «[...] è che noi non possiamo raffigurarci positivamente l’utopia, la possibile realizzazione, in nessuno dei concetti giusnaturalistici o utopico-sociali evocati da Bloch: libertà, dignità, felicità, concetti che per Bloch hanno un contenuto rivoluzionario e trasformativo». Cfr. A. Bellan, *Verità dell’utopia. In appendice al dialogo tra Bloch e Adorno*, in «La società degli individui», Franco Angeli 2006, pp. 30-31.

⁴⁴¹ D. Di Cesare, *Utopia del comprendere*, Il Melangolo, Genova, 2003 p. 262.

⁴⁴² Id., *Teoria estetica* cit., p. 111.

non-esistente, una ineliminabile porzione di *non-essere* all'interno di ogni esistenza e di ogni prestazione cognitiva. Se dal punto di vista della logica referenziale la verità consiste nella coincidenza tra il concetto (il linguaggio) e la realtà, nella forma e nel momento dell'apparenza la *processualità* di quanto è *pensabile, dicibile ed esperibile* avviene solo nella ripetuta differenza e non-identità di sensibile e intelligibile e, di qui, del darsi dell'uno solo nel medio dell'altro; o, come è stato detto, nel mantenere in piedi la “contraddizione costitutiva” dell'opera, il suo essere «allo stesso tempo *reale e irreale*, cosa e determinazione spirituale [...]»⁴⁴³: l'identità di contenuto ed esistenza «è pensabile solo del contenuto in quanto qualcosa di distinto dall'apparenza; ma nessuna opera d'arte ha contenuto se non grazie all'apparenza, nella sua propria configurazione. Perciò il centro dell'estetica è forse il salvataggio dell'apparenza, e il diritto in senso forte dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quel salvataggio»⁴⁴⁴. Così, la processualità con cui l'opera d'arte moderna combacia “salva” l'apparenza, potremmo dire, impedendone la “realizzazione”; l'opera d'arte, rifiutandosi di concludere nel concetto (nell'identità) e rinunciando alla trasmissione esplicita di alcuna verità, si spinge irriducibilmente verso «lo stadio della negatività totale»⁴⁴⁵: «Nella paradossalità del *tour de force*, nel rendere possibile l'impossibile, si dissimula però la paradossalità estetica in quanto tale: come possa il fare lasciare che si manifesti qualcosa di non-fatto; come possa ciò che per il proprio concetto non è vero, essere tuttavia del vero»⁴⁴⁶.

5.3. Questa eccedenza rispetto a ciò che è, momento di *scarto* e *trascendenza* rispetto ai “dati di fatto” o “stati di cose” – in altre parole, l'opera come “manifestazione” e, insieme, il suo denunciarsi come *apparenza* –, è definito da Adorno come “*mehr*”, il “*più*” pertinente all'opera quanto alla significazione. Di questo scarto continuo rispetto ad ogni immanenza normativa l'opera è *produttrice* e testimonianza, agente ed *esempio*.; nelle parole di Adorno, che in questo esplicitano la coappartenenza di *trascendenza* e *disincanto*, «Per la descrizione del più non basta la definizione psicologica della forma, in base alla quale un intero sarebbe più delle sue parti. Infatti il più non è semplicemente la connessione ma qualcosa d'altro [*sondern ein Anderes*], qualcosa di mediato da essa e tuttavia da essa distinto»⁴⁴⁷. Le opere d'arte diventano tali «producendo il di più; *producono* la loro propria trascendenza, non ne sono il teatro [*produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht*

⁴⁴³ E. Tavani, *L'apparenza da salvare* cit., p. 145.

⁴⁴⁴ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., 144.

⁴⁴⁵ Id., *Filosofia della musica moderna* cit., p. 123.

⁴⁴⁶ Id., *Teoria estetica* cit., 144.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 106.

deren Schauplatz], e in tal modo sono di nuovo *separate (geschieden)* dalla trascendenza»⁴⁴⁸. Il “più”, dunque, fa corpo con il momento della disaderenza e non-identità dell’opera rispetto all’esistente e rispetto a se stessa, coincide con il gesto mediante il quale essa rimanda verso la propria *possibilità* radicalizzando la propria esistenza *contingente* (di essa e, insieme, del senso che la sua esistenza esemplifica) attraverso il suo carattere d’apparenza. Il “più” – la bellezza o, in senso kantiano, l’*idea sensibile* che non trova rappresentazione adeguata nel linguaggio –, che trova il proprio luogo nella relazione dialettico-negativa di forma e contenuto (nella «connessione dei loro momenti»), è quanto determina il venir-meno del carattere puramente cosale dell’oggetto artistico; se, come è stato detto, il “più” in quanto *trascendenza* è «contenuto nell’opera d’arte senza esserne il contenuto»⁴⁴⁹ è perché esso implica l’impossibilità per l’opera di compiersi all’interno di un contenuto valido una volta per tutte; nello stesso tempo, il “*mehr*” è la trascendenza che non coincide con la “semplice-presenza”, un’eccedenza significativa che rimanda alla non-identità interna all’opera stessa, e dunque, in qualche modo, al venir-meno del carattere oggettuale di questa “*res tra le res*”. L’insostanzialità ontologica che Adorno tenta di svolgere trova la propria configurazione teorica nella *trascendenza* del contenuto rispetto alla forma e, reciprocamente, in quella del *sensibile* rispetto al linguaggio; nella più volte ribadita e reiterata non-identità tra intelligibile e sensibile, dimensione logica e dimensione estetica. L’ambivalenza logica e referenziale di questa costante sproporzione, l’oscillazione e la non-coincidenza tra immanenza e trascendenza che la singolarità sensibile comporta, e non l’espressione di contenuti determinati, è quanto la riflessione estetica mostra in atto. Per questo, la trascendenza prodotta dall’opera senza esserne “il contenuto”, coincidendo con il carattere processuale e *temporale* dell’opera d’arte, e, di qui, con l’impossibilità di assolvere l’esistente nella pienezza del significato, implica antinomicamente una singolare concordanza tra espressione e disincanto; la trascendenza della sua *espressione* è tale *proprio* perché sempre *interrotta* e il suo linguaggio è tale, un continuo smarrire la voce, in quanto sposta e rimanda continuamente il momento della *redenzione*: «La trascendenza estetica e il disincanto trovano l’unisono nell’ammutolire [...] Il fatto che il linguaggio lontano dal significato non sia un linguaggio che dice [*Daß die bedeutungsferne Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität zum Verstummen*], ne determina l’affinità con l’ammutolire. Forse ogni espressione, strettamente affine al trascendente, è così vicina all’ammutolire, come nella grande musica moderna niente ha tanta espressione quanto ciò che si spegne»⁴⁵⁰.

La continua negazione che differisce ogni compimento e interrompe la trascendenza incontra una singolare affinità elettiva con un modo di essere alquanto inattuale: la *pazienza*. La

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Cfr. G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno* cit., p. 104.

⁴⁵⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 107.

pazienza sembra incarnare una tonalità emotiva o un abito fondato su un uso ripetuto della negazione e, conseguentemente, della sospensione dell'azione. La pratica e l'abitudine di questo inapparisciente portamento sembra svolgere un ruolo di primo piano, talvolta programmatico, nella questione della *redenzione*: nel luogo della pazienza, la redenzione è tale in quanto *non* avviene. Come è stato notato a proposito di Kafka, la pazienza è, infatti, «ciò che sposta all'infinito l'avvento del messia, non perché non si creda alla sua venuta, ma perché porre l'accento sulla sicurezza di tale avvento significherebbe svuotare di ogni senso la speranza e tradurla in programma, certezza»⁴⁵¹. Ciò che dà senso alla redenzione non è la certezza riguardo al suo avvenire ma, al contrario, la sua *non*-prevedibilità, «inattendibilità»⁴⁵². In questo senso, allora, l'attesa paziente del mondo redento implica in sé il rimando continuo del suo avverarsi, lo *spostamento* ripetuto di ogni compimento e assoluzione, così come l'oblio e la dimenticanza – la lacuna – sono intrinseci «alla presenza, nell'atto stesso del presente interpretare»⁴⁵³. La pazienza è, così, il luogo negativo «del differimento infinito dell'unica redenzione possibile»⁴⁵⁴.

5.4. Per Adorno, le opere d'arte possiedono il “carattere d'immagine” non in quanto raffigurazioni o riproduzioni del reale ma, in primo luogo, come “apparizioni”, monadiche manifestazioni di se stesse e del contenuto sedimentato all'interno della propria forma. È solo in quanto “*apparition*”, in quanto manifestazioni e non copia, che l'opera *mostra* e non *denota*, diviene cioè immagine dei processi stessi che determinano l'esistente e che si sono coagulati all'interno dei suoi mezzi materiali e sensibili. Il prodotto artistico, in quanto costitutivamente pubblico e sociale, non sublima “l'universalità imperante del mondo amministrato” nella singolarità della propria forma, al contrario, ne testimonia e svela il predominio oclusivo: «Le opere d'arte hanno il compito di rendersi conto nel particolare dell'universale che detta la connessione dell'essente e viene nascosto dall'essente; non di occultare l'universalità imperante del mondo amministrato con la sua particolarizzazione»⁴⁵⁵. In questo senso, l'opera d'arte “come immagine”

⁴⁵¹ M. Cometa, *Gli dei della lentezza. Metaforiche della «pazienza» nella letteratura tedesca*, Guerini e Associati, Milano, 1990, p. 89. «Franz Kafka è stato nel nostro secolo il grande poeta dell'impazienza. Contro di essa egli stesso lottò una vita, come testimoniano molte pagine dei diari e delle lettere in cui ricorre spessissimo la metafora dell' ‘esitazione’, dell' ‘indecisione’, dell' ‘attesa’ come antidoto alla sua naturale impazienza». In *ivi*, pp. 85-86.

⁴⁵² *Ivi*, p. 89.

⁴⁵³ M. Cacciari, *Icone della legge* cit., p. 99.

⁴⁵⁴ M. Cometa, *Gli dei della lentezza* cit., p. 90. Sul problema dell' ‘impazienza’ in Kafka cfr. inoltre G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura* cit., p. 205: «L'impazienza è il desiderio romantico dell'assoluto, il desiderio di ritrovare la totalità: l'impazienza è la menzogna, la “menzogna romantica”».

⁴⁵⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., 113, e prosegue: «Ciò che in essa si manifesta non è più ideale e armonia; il suo aspetto liberatorio risiede ormai solo nel contraddittorio e nel dissonante. L'illuminismo è sempre stato anche coscienza dello scomparire di ciò che esso vorrebbe afferrare nudo e crudo [...]».

non è un'immota invariante arcaica, bensì un “divenire”, un processo esso stesso storico e temporale, non «un essere sottratto al divenire, ma in quanto essente qualcosa che diviene»⁴⁵⁶. Ciò che, in quanto apparizione, si manifesta è in primo luogo la propria *temporalità interna*, la storia sedimentata al proprio interno che di volta in volta essa rende leggibile, elemento di *discontinuità* rispetto al *continuum* del progresso e dello storicismo. In altre parole ancora, nella cadenza dialettica che scandisce il movimento proprio dell'opera d'arte, il suo ‘carattere d'immagine’ rappresenta «il punto di indifferenza»⁴⁵⁷, di incontro e negazione reciproca, in cui si raccolgono e, insieme, sospendono i caratteri d'*apparenza* e di *espressione* propri dell'opera⁴⁵⁸. L'opera è apparenza in quanto non-identica rispetto alla realtà empirica, essa avviene all'interno dell'esistente ma, in quanto ‘artefatto’, è antitetica rispetto a un “fatto che accade”. Nello stesso tempo, essa è ‘espressione’ nel proprio ‘contenuto di verità’ il quale, però, dandosi solo attraverso la configurazione degli elementi sensibili, si sottrae alla presa del concetto, facendo dell'opera d'arte un oggetto non *formato*⁴⁵⁹, ma dinamicamente in *formazione* e in *costruzione*. L'opera come ‘immagine’ è, potremmo dire, “espressione apparente”, comunicazione di un contenuto non-identico che si sottrae alla stabilità della referenza.

Ora, attraverso la temporalità e la processualità interne all'immagine – all'opera e alla sua forma –, essa “rappresenta” l'esistente solo *presentando* se stessa, rimanda all'altro da sé solo in quanto, in primo luogo, *dice sé*. Come più volte ribadito, l'etero-referenzialità dell'immagine fa corpo con la propria autoreferenzialità, con ciò che Adorno chiama il suo «nucleo monadologico [*monadologischen Kern*]»⁴⁶⁰ e, in questo senso, non riproduce qualcosa di già-esistente – il passato come “ciò che necessariamente è stato” –, ma, a partire dalla propria *costruttività*, mostra la possibilità di quanto “può-essere-ancora”, incontra la storia nella sua *leggibilità*; essa non ripropone un “visibile-accaduto” ma, in quanto *composizione*, *forma-una-visibilità*, la rende *possibile*. L'oggetto – il referente o il rappresentato –, conseguentemente, non esiste separato dall'immagine e poi da essa restituito, ma emerge come tale solo attraverso la sua “messa-in-forma”. L'immagine, dunque, in opposizione radicale tanto con l'idea che la vede come riproduzione di stati di cose, quanto con quella che il reale esista solo “come-immagine”, *compone* l'esistente e la storia per schiuderne le potenzialità irrisolte, ripristinandone ogni volta la *contingenza* taciuta. A partire dal proprio “carattere di monade” – autonomia, autoreferenzialità, forma –, le immagini, in primo luogo, compiono il movimento di *presentare* ed esporre il proprio carattere *costruttivo* e, di qui, la

⁴⁵⁶ Ivi, p. 115.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 387.

⁴⁵⁸ Cfr. E. Tavani, *L'immagine e la mimesi. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno* cit., p. 86.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 115.

processualità che coincide con il contenuto “sedimentato” al loro interno che, nel carattere dinamico della forma stessa, mette in questione l’esistente e la necessità dell’identico, libera la frattura e lo spazio *vuoto* a partire da cui il soggetto può *ancora una volta prendere la parola*.

La “processualità” dell’opera, potremmo dire, *dinamizza* l’esistente trascendendo l’immanenza dell’identico, suggerendo l’apertura e lo spazio di quanto è possibile *ancora una volta*; ecco perché l’opera-immagine è intrisa di tempo, non solo perché situata *nel* tempo, ma perché essa stessa produttrice di tempo e di storia: «Ciò che in essa si manifesta è il suo tempo interno, e l’esplosione della manifestazione ne fa saltare la continuità. Essa è mediata con la storia reale dal proprio nucleo monadologico. *Il contenuto delle opere d’arte può chiamarsi storia [Geschichte darf der Gehalt der Kunstwerke heißen]*. Analizzare opere d’arte significa la stessa cosa che rendersi conto della storia immanente accumulata al loro interno»⁴⁶¹. È, del resto, quanto pensato da Walter Benjamin in un frammento dei suoi «*Passages*», cui Adorno fa inequivocabilmente riferimento: per Benjamin, è «la struttura monadologica dell’oggetto della storia a richiedere che esso sia sbalzato fuori dal *continuum* del corso storico. Essa viene alla luce solo nell’oggetto estrapolato in questo modo. E lo fa sotto la forma del conflitto storico che determina l’interno [...] dell’oggetto storico, e nella quale entrano in scala ridotta tutte le forze e gli interessi storici. Grazie a questa struttura monadologica, l’oggetto storico trova rappresentate al suo interno la propria pre e post-storia»⁴⁶².

L’opera *come* immagine, nel suo essere fulminea “*apparition*”, interrompe la visione lineare e progressiva della storia – la visione dei “vincitori” – inserendo in essa un elemento di *discontinuità*. L’*anacronismo*⁴⁶³ dell’“immagine-dialettica” di cui parla Benjamin, e da Adorno qui ripreso, esibisce un cortocircuito tra presente e passato, tra “ciò-che-è-stato” e l’“adesso”, dove entrambi si realizzano per quello che sono e giungono a *leggibilità* nell’immagine solo confluendo l’uno nell’altro. Se la storia è non solo scienza, «ma anche e non meno una forma del ricordo»⁴⁶⁴, allora l’immagine-dialettica non è altro che una forma non-intenzionale della rammemorazione dove «il ricordo può fare dell’incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un

⁴⁶¹ *Ibidem* (corsivo mio).

⁴⁶² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi* cit., p. 533: «Al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l’arresto dei pensieri. Là dove il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni, appare l’immagine dialettica».

⁴⁶³ L’*anacronismo* dell’immagine dialettica è ciò che per Adorno, dal punto di vista linguistico, caratterizza la forma “saggio”, rispetto all’andamento consequenziale e deduttivo della logica discorsiva. Cfr. Th.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura* cit., p. 25: «L’attualità del saggio è l’attualità dell’anacronismo. [...] Esso è schiacciato tra una scienza organizzata in cui tutti si arrogano la verifica di tutti e di tutto e che espunge tutto ciò che non è fatto su misura del consenso generale [...] Ma il saggio si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti. Vorrebbe far esplodere tramite concetti ciò che nei concetti non rientra oppure ciò che attraverso le contraddizioni in cui essi si avviluppano denuncia che la rete della loro oggettività non è che una organizzazione soggettiva. Il saggio vorrebbe polarizzare l’opaco, liberarne le energie latenti».

⁴⁶⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi* cit., p. 528.

incompiuto»⁴⁶⁵. Le immagini allora – in queste pagine Adorno si rifà tanto a Benjamin quanto ad Aby Warburg – possiedono un dinamismo proprio, un potenziale “cinetico”, e per questo non sono statiche o inanimate, ma dotate di una vita *minore*, una “vita postuma” (*Nachleben*) o sopravvivenza⁴⁶⁶, una cifra che rivolge lo sguardo al presente. Ciò implica che quanto in esse persiste come “sopravvivenza” non sia un dato di fatto, ma qualcosa che può essere ogni volta messo in movimento solo dal “gesto attento” del soggetto. Solo così, nel cortocircuito fra l’“allora” e il “proprio-ora”, il passato, considerato esaurito e definitivamente avvenuto, diventa nuovamente possibile, *leggibile*.

5.5. Come abbiamo più volte ripetuto, la concezione della storia di Benjamin, che Adorno interamente fa propria, si fonda sul principio del *discontinuo* contro una visione progressivo-lineare della storia stessa e del tempo; parallelamente, lo storico materialista è colui che coglie l’unità, l’aderenza e la dicibilità di un’immagine nella storia a partire da una radicale *disaderenza* rispetto ad essa e ad ogni forma di storicistica contemplazione: nelle parole di Benjamin del 1938 a proposito di un saggio su Eduard Fuchs e in impeccabile continuità con quanto dirà nelle celebri *Tesi*, «qualsiasi visione dialettica della storia può essere conquistata soltanto attraverso la rinuncia a quella contemplazione tipica dello storicismo»⁴⁶⁷. La storia non si eredita come tale per essere poi tramandata, ma, piuttosto, la si assume in proprio solo nel momento in cui viene *composta, costruita*: per lo storico materialista, la storia è tale in quanto diventa «l’oggetto di una costruzione»⁴⁶⁸. Se la visione lineare è l’esito e insieme il supporto dell’ideologia dei vincitori, coincidendo, dal punto di vista dell’arte, con una visione puramente contemplativa dell’opera, nell’esperienza dello storico materialista che l’opera stessa si incarica di esemplificare domina invece la prospettiva della “costruzione” e della “composizione”: l’opera non deve riflettere, ma

⁴⁶⁵ *Ibidem*. È noto come questa sia la critica correttiva di Benjamin ad una lettera di Max Horkheimer del 16 marzo 1937 sul problema dell’incompiutezza della storia. Secondo Horkheimer, «l’affermazione dell’incompiutezza della storia è idealistica, se la compiutezza non è assunta in essa. L’ingiustizia passata è accaduta e compiuta. Gli uccisi sono realmente uccisi...Se si prende sul serio l’incompiutezza, si deve credere al giudizio universale...Forse in relazione all’incompiutezza sussiste una differenza tra il positivo e il negativo, in modo che soltanto l’ingiustizia, l’orrore, i dolori del passato sono irreparabili. La giustizia esercitata, le gioie, le opere si riferiscono altrimenti al tempo, poiché il loro carattere positivo è ampiamente negato dalla caducità. [...]».

⁴⁶⁶ Testi di riferimento per la figura di Aby Warburg, per la sua concezione del tempo e dell’immagine, sono: G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006; G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007; una raccolta di studi a cura di C. Cieri Via e P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004; e un saggio di G. Di Giacomo, *L’immagine-tempo da Warburg ad Adorno* cit.

⁴⁶⁷ W. Benjamin, *Eduard Fuchs: Der Sammler und der Historiker*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1980; trad. it., *Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, vol. VI, Einaudi, Torino, 2004, p. 468.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

“monta” e “compono” la materia di cui consiste la vita in una “forma”, fluidificando e insieme ripensando e ricostruendo il già-detto, il già-dato, il già-avvenuto. Per questo il montaggio, dichiara Adorno nella *Teoria estetica*, «è la capitolazione infraestetica dell’arte di fronte a ciò che le è eterogeneo. La negazione della sintesi diventa principio di configurazione»⁴⁶⁹. Solo all’interno di questa dimensione compositiva, costruttiva e selettiva è possibile non solo ricevere il passato, ma “farne esperienza”, riviverlo nel suo anacronico aver-luogo nel presente, nell’attimo della sua leggibilità e dicibilità nel medio dell’immagine. L’esperienza circolare qui in gioco, allora, consiste nel rendere nuovamente possibile qualcosa di già avvenuto; rendere la satura *attualità* qualcosa di *ancora attuabile* e, quindi, *non-ancora* attuata, inserendo nel pieno della continuità la negatività del discontinuo e del discreto che pertiene alla potenza. Compito del soggetto storico è «far agire l’esperienza della storia [...] Esso si rivolge a una coscienza del presente che fa deflagrare la continuità della storia»⁴⁷⁰. In questo senso, l’immagine deve essere intesa, nell’attimo della sua esibizione, come l’elemento *discontinuo* che interrompe la continuità della visione e che apre lo “spazio della rappresentazione” senza determinarla in immagini definitivamente univoche. Il tempo dell’immagine, in quanto espressione del tempo storico, si condensa nell’oscillazione e nel cortocircuito tra istante e continuità, trascendenza e immanenza, forma e significato eccedente.

5.6. L’esperienza del passato, allora, deve essere colta a partire dall’indice “catastrofico” ad essa interno, nella semantica dialettica del suo senso etimologico di “conclusione” e “rovesciamento”, “scioglimento del dramma” e “colpo di scena”. L’occhio del materialista deve scorgere nel medio dell’immagine quanto nel passato ancora *non-è*, «l’indice segreto che lo rinvia alla redenzione», «l’appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra» nell’attimo presente e fugace (*Jetztzeit*) della loro *comune* leggibilità: «Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell’aria che spirava intorno a quelli prima di noi? Non c’è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un’eco di voci ora mute? Le donne che corteggiamo non hanno delle sorelle da loro non più conosciute? Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra»⁴⁷¹. È nell’immagine (*Bild*) che passato e presente si incontrano aprendosi alla loro comune dicibilità; il tempo presente, l’ “adesso” in cui fulmineamente e

⁴⁶⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 208.

⁴⁷⁰ W. Benjamin, *Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico* cit., p. 468. Cfr. inoltre Id., *II «passages» di Parigi* cit., p. 532: «Per lo storico materialista ogni epoca, di cui egli si occupa, è solo un antefatto dell’epoca cui lui stesso appartiene. E proprio per questo per lui non c’è nella storia l’apparenza della ripetizione, perché proprio i momenti del corso della storia che gli stanno più a cuore, attraverso il loro essere “antefatto”, divengono momenti del presente stesso e mutano il loro carattere a seconda che il loro esito sia catastrofico o trionfale».

⁴⁷¹ Id., *Sul concetto di storia* cit., p. 23.

caducamente l'immagine appare e si manifesta, deve essere in grado di riconoscersi in essa come «inteso in essa»: «Infatti è un'immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa»⁴⁷². Alla *necessità* della continuità e del progresso si sostituisce la *contingenza* della possibilità, dell'eventualità e dell'occasione che deve essere colta, avvertita e “sentita”. Se, però, il tempo presente può comprendersi riconoscendosi nell'immagine fugace del passato, allo stesso modo la loquacità critica dell'immagine – il fatto, cioè, che schiuda nuovamente la dicibilità di quanto sembra già avvenuto –, dipende dall'incontro con l'attenzione del soggetto e del presente che la accoglie, dalla loro capacità di scomporre e ricomporre l'avvenuto, inserendo elementi di non-coincidenza, discontinuità e processualità capaci di mettere in questione l'idea stessa del progresso (del tempo lineare vuoto e omogeneo), di una progressione ed evoluzione lineare e ascendente del *sensu* medesimo.

La storia allora si configura come sospesa e insieme liberata all'interno dell'immagine dal momento che sono l'immagine e il segno a costituire, non una rappresentazione documentalistica dell'accaduto, ma la “soglia di indecidibilità” tra il singolo e il comune, il presente e il passato, l'eterogeneo e l'identico, il sensibile e l'intelligibile, insieme al compito di doverli ogni volta articolare e ricomprendere. Per questo Adorno può dire che «Il linguaggio delle opere d'arte è costituito, come qualunque linguaggio, da una corrente sotterranea collettiva [...] la loro sostanza collettiva parla dal loro stesso carattere d'immagine [...]»⁴⁷³. Le immagini, nella loro cifra storica, non possono essere né riproduzioni né oggetti sostanziali, ma solo l'indizio, il resto e il ricordo «di quanto gli uomini che ci hanno preceduto hanno sperato e desiderato, temuto e rimosso»⁴⁷⁴. Se nell'immagine essi vivono una “vita postuma” senza essere risucchiate nel tempo trascorso, è perché il gesto di “attenzione” del singolo – e dell'opera d'arte – è ciò che *decide* della loro “sopravvivenza possibile” o della loro dimenticanza. Le immagini, allora, diventano realmente storiche solo nell'incontro con il soggetto che le assume e se ne incarica e che in questa assunzione *diventa tale*: un “soggetto storico” appunto, che nelle immagini, come nel linguaggio, deve ogni volta *decidersi* al proprio esistere e di esso decidere.

5.7. La visione anacronica del tempo e della storia esclude, potremmo dire, tanto la dimensione restaurativa che tenta di restituire il passato nelle vesti di una presunta integrità, quanto quella supplementare e aggiuntiva, a partire dalla quale esso sarebbe comprensibile solo a partire dallo sguardo e dalle urgenze del presente; la composizione e la connessione dei frammenti che abitano il campo della storia è qualcosa che può avvenire solo all'interno di un “pensare-in-

⁴⁷² Ivi, p. 27.

⁴⁷³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 116.

⁴⁷⁴ G. Agamben, *Ninfe* cit., p. 57.

costellazioni”, cioè all’interno di una serie discontinua di connessioni analogiche effettuata per salti e cesure, iati e interruzioni di stati di continuità. La storia è l’oggetto stesso del comporre dell’opera d’arte, la quale non tende alla restituzione fedele del passato all’interno di un’immagine autentica – come se esso fosse, diremmo, ‘così e così’ –, ma nell’immagine e nel cortocircuito tra presente e passato che in essa avviene mostra entrambe le dimensioni schiudersi ad una reciproca *comprensibilità*, ridiventare nuovamente possibili in quanto nuovamente *leggibili*: «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell’*adesso* [*Jetztzeit*]. Così, per Robespierre, l’antica Roma era un passato carico di *adesso*, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia. [...] La moda ha buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque esso si muova nel folto di tempi lontani. Essa è il balzo di tigre nel passato. [...] Lo stesso salto, sotto il cielo libero della storia, è il salto dialettico»⁴⁷⁵. In questo modo, paradossalmente, la storia e il passato sono “oggetti” proprio e solo nel momento in cui vengono continuamente posti e ricomposti, smontati e rimontati, insomma continuamente assunti e ripensati. L’immagine è, in questo senso, monade *dialettica*: continuo rimando che incontra la propria puntualità e dicibilità (la propria attualità possibile) solo nell’*altro-da-sé*, non solo perché l’una volge la propria luce sull’altra, ma in quanto passato e presente convergono in una costellazione di senso carica di tensioni irrisolte. La relazione fra i due momenti non è cronologicamente temporale, bensì dialettica, intermittente e fulminea, fugace e contingente, massimamente reale proprio *in quanto solamente possibile*. Così, l’immagine in quanto *Bild*⁴⁷⁶, in quanto cioè “formata” e insieme “formatrice”, è per Benjamin, ma crediamo secondo questa lettura anche per Adorno, «tutto ciò – oggetto, opera d’arte, testo, ricordo o documento – in cui un istante del passato e un istante del presente si uniscono in una costellazione, in cui il presente deve sapersi riconoscere significato nel passato e questo trova nel presente il suo senso e il suo compimento»⁴⁷⁷. Entrambi, nell’irripetibilità dell’incontro nell’attimo⁴⁷⁸, nella irripetibilità di una singolare congiuntura storica, trovano il proprio luogo e la propria possibile redenzione solo *nell’altro*.

⁴⁷⁵ W. Benjamin, *Sul concetto di storia* cit., pp. 45-47.

⁴⁷⁶ La varietà semantica dei termini *Bild*, *Bildung*, *Bilden*, come è noto, richiama appunto i significati di ‘immagine’, ‘quadro’, ‘cultura’, ‘formazione’, ‘formare’, ‘comporre’.

⁴⁷⁷ G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 131.

⁴⁷⁸ Hansmichael Hohenegger, in un saggio in cui legge l’ ‘immagine dialettica’ benjaminiana come ‘schematismo dialettico’, sottolinea come «La storicità dello schematismo dialettico sta proprio nell’affermazione che solo in un non calcolabile momento critico si determinano le condizioni di conoscibilità della storia, si può prevedere il presente, cioè si può trasformare il mondo. Centrale per questa concezione è che questo momento non può venire dall’esterno, è un movimento interno all’immagine [...] Questo è il momento dell’incontro tra passato e presente in cui si dà discontinuità, immagine dialettica». In H. Hohenegger, *Walter Benjamin: immagini dialettiche e schematismo storico*, in *Ripensare le immagini* cit., p. 48.

Da questo punto di vista, allora, qualcosa può essere realmente compreso solo nell'attimo singolare, e dunque *contingente*, dell'improvviso e non-intenzionale incontro in un determinato momento storico. La leggibilità della storia, come momento non solo contemplativo, coincide senza esitazione con una *costruzione* e *composizione* di essa, un *Bilden*; questo vuol dire che la leggibilità e la dicibilità di qualcosa non coincidono con un vedere, non presupponendo esse la sostanzialità dell'oggetto o della vita; esse sembrano bensì coincidere con un 'usare', 'formare', 'comporre': restituire la parola e sensatezza al passato e alla vita, *riguardarle* nella loro *possibilità*, è qualcosa di possibile solo attraverso un 'uso' e una 'forma' della vita stessa. La riappropriazione del passato esemplifica così il vero movimento storico e temporale, storico e non-ontologico: questo perché 'ricomporre' il passato significa *non fare tutt'uno con esso*, non-coincidervi e non-appartenervi del tutto, e solo a partire da questo 'scollamento' è possibile retroagire sugli 'stati di cose' cogliendo in essi il possibile inesaudito e inesaudibile. Restituire, qui, coincide senza residui con *retroagire*. Allo stesso modo, la dialettica dell'opera d'arte implica sempre memoria e dimenticanza, omogeneo ed eterogeneo e, nello stesso tempo, la forza di un'insistenza residuale e di uno scarto che introducono, nella linearità del tempo vuoto e omogeneo, una frattura, un punto di distrazione: per questo le opere d'arte, per Adorno e per Benjamin, si comportano, come è stato detto, «come immagini-segni [...] che sospendono ogni concezione idealisticamente progressiva della storia, mostrando che la memoria è innanzitutto memoria del vuoto»⁴⁷⁹, ovvero di una tensione e di un'oscillazione irrisolta tra un vuoto di senso e l'eventualità dello stesso, come lo spazio germinale in cui ha luogo ogni volta qualcosa come una *decisione* e che, a sua volta, da quest'ultima viene aperto.

In ultimo, l'immagine dialettica rivela inequivocabilmente la *simultaneità* tra presente e passato, ovvero come la potenza (passato) e l'atto (presente) non siano l'un l'altro cronologicamente susseguenti, bensì un "prima" e un "poi" «sempre *simultanei*»⁴⁸⁰. L'istante in cui si colloca il soggetto, l'istante stesso in cui l'immagine dialettica si propone è un campo tensivo lacunoso e sempre lacerato (per questo 'dialettico') tra la potenza e l'atto. In questo senso, l'istante dell'immagine dialettica, come istante in cui si mostra la *simultaneità* anacronica tra presente e passato, assume il nome e la tonalità del 'momento storico' in quanto non rappresenta altro che «il presente afferrato nella sua genesi»⁴⁸¹: l'istante, o attimo, non coincide con una *piena presenza* (presente) satura e composta in se stessa, ma rimanda ad un presente che è tale in quanto inseparabile dalla potenza che non può e non riesce ad esaurire. Nell'attimo dell'immagine, l'istante presente viene colto nella sua relazione obliqua con quanto lo precede. L'istante come 'momento

⁴⁷⁹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2011, p. 146.

⁴⁸⁰ P. Virno, *Il ricordo del presente* cit., p. 107.

⁴⁸¹ Ivi, p. 108.

storico', in quanto sempre lacerato, è tale perché costantemente *incompleto* e *incompiuto*, scisso e articolato tra l' "ora" e l' "allora": il 'momento storico' è «Incompleto, manchevole. In esso alligna sempre un nucleo irrealizzato: la potenza, il "prima" non cronologico»⁴⁸². La storia, del resto, è tale poiché coincide esattamente con questa frattura e questo scollamento: essa è possibile proprio perché il tempo non si compie nell'attualità ben definita, perché la potenza e l'inattualità inquinano sempre lo statuto della presenza, «così da costituire il tassello vuoto (o la valenza libera) dell'istante che sto vivendo»⁴⁸³. La potenza non si converte mai in atto, il passato non si risolve mai nel presente, il "non-ora" non cede mai una volta per tutte il posto all' "adesso", così come la parola non acquieta mai l'indeterminata facoltà o possibilità di dire: essi, sempre, «tengono aperti una lacuna»⁴⁸⁴.

5.8. Gianni Carchia ha messo in rilievo come Benjamin, nelle tesi *Sul concetto di storia*, «ogni volta che si avvicina a determinare il concetto di tempo messianico [...] tenta di caratterizzarlo, in modo vario e ripetuto, ricorrendo alla terminologia estetica»⁴⁸⁵. Il tempo della storia, come già detto, si individua come campo tensivo di forze, come lo spazio in cui avviene il darsi e il *salvarsi* dei fenomeni e, in primo luogo, del passato e del tramandato. Il passato rappresenta, infatti, «il tempo dell'umanità il cui ricordo si vuole cancellare per sempre, a profitto del trionfale incedere verso il futuro dello spirito vincitore»⁴⁸⁶. In contrasto con ciò, il 'tempo storico', nei suoi cortocircuiti dialettici, non è altro che l'articolazione della memoria del passato, lì dove questo ricordare, assume le forme peculiari di una «immagine involontaria»⁴⁸⁷. Decisivo è, cioè, «che l'immagine dentro cui si profila il ricordo e prende dimensione la temporalità storica si determini, non a partire da una coscienza e da un'intenzionalità, bensì a partire dall'involontarietà della rammemorazione»⁴⁸⁸; così, il tempo storico sembra condensarsi e potersi articolare «nel tempo estetico dell'immagine»⁴⁸⁹. Più precisamente, in continuità con le nostre analisi, ciò che qui è ulteriormente in gioco è l'intreccio negativo e dialettico tra l'intelligibile e il sensibile, tra verità e bellezza intesa come "apparenza". L'immagine che si offre nel carattere non-intenzionale dell'apparenza sensibile, diventa la soglia e il campo di mediazione fra ricordo e salvazione dei fenomeni; lo spazio dell'immagine costituisce la zona di confine e la terra di nessuno in cui si rende possibile l'evenienza del ricordo nel nesso dialettico tra intelligibile e sensibile, verità e bellezza,

⁴⁸² Ivi, p. 109.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2009, p. 137.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 139.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ Ivi, pp. 139-140.

contenuto e forma. Come è stato detto, la connessione fra temporalità e dimensione estetica, fra memoria e opera d'arte, si radica nello spazio dell'immagine dove «salvataggio dell'apparenza e dimensione del ricordo fanno tutt'uno»⁴⁹⁰; è all'interno di questa ripetuta e fragile connessione tra dimensione dell'apparenza come sfera di quanto è caduco e involontarietà del ricordo che si articola, tanto per Benjamin quanto per Adorno, la forza testimoniale dell'immagine e dell'opera d'arte in generale; da questa prospettiva è possibile sostenere che «il tempo storico è un modo della temporalità che si dischiude a partire dal tempo estetico [...]»⁴⁹¹.

L'articolazione del tempo storico e del tempo estetico, e la dimensione memoriale e testimoniale che in essa si esprime, costituisce il «tentativo consapevole di arrestare quell'emorragica fuga del tempo fuori dallo spazio della memoria, che è il suo contrassegno nella modernità cristiano-borghese»⁴⁹². Contrariamente all'idea di tempo e di momento storico fin qui delineata a partire da Benjamin e Adorno, la visione “progressiva” della storia coincide con il «configurarsi della possibilità di *un'unica storia* universale che, *in quanto unità di evento e rappresentazione*, raccolga in direzione del futuro – come progresso – tutte le finora sparse energie dell'umanità [...]»⁴⁹³. In questo senso, la temporalizzazione moderna della storia va di pari passo con l'eliminazione della lacuna, dello iato e della non-identità che separa e, al contempo, consente il richiamo tra potenza e atto, forme e vita, nella direzione di una perfetta coincidenza e identità di “evento e rappresentazione”; in altri termini, la temporalizzazione moderna della storia consiste precisamente nel tentativo di «affermare la verità senza l'apparenza, di rendere irrevocabile il passato cancellandone il ricordo, di affermare il futuro come continuità dell'evenire presente, contro il quale si pone il movimento dell'immagine dialettica»⁴⁹⁴. Ma, questo il punto dirimente che Carchia mette in luce, il carattere dialettico dell'immagine è l'elemento che rimanda al paradossale contro-movimento dialettico interno alla stessa accelerazione della storia; se da una parte, infatti, la “temporalizzazione della storia” (*Verzeitlichung der Geschichte*) coincide con la distruzione della tradizione e l'abolizione della capacità mnestica da parte della “ratio calcolante”, dall'altra essa è ciò che, nello stesso tempo, rompendo il *continuum* della tradizione «apre quello spazio della discontinuità nella quale solo è possibile il recupero delle immagini del passato»⁴⁹⁵, proprio in quanto non più consegnate al dominio protettivo della tradizione. L'immagine dialettica, allora, è la cifra dello sforzo di appropriarsi e assorbire nel momento del ricordo la *Verzeitlichung* stessa che la rende possibile, senza poterla però eliminare o frenare; la possibilità del recupero «si apre

⁴⁹⁰ Ivi, p. 140.

⁴⁹¹ Ivi, p. 141.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem* (corsivi miei)

⁴⁹⁴ Ivi, p. 142.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

sorprendentemente *proprio* là dove la storia procede alla cancellazione del passato»⁴⁹⁶. Il primato dell'immagine dialettica, dell'apparenza estetica e della sua costitutiva negatività, è tale in quanto la possibilità del ricordo si insedia proprio all'interno di questa perdita e di questa mancanza del passato che l'accelerazione del tempo storico sembra aver consegnato all'irrevocabile. Così, se è vero che la storia temporalizzata nell'accelerazione del progresso corrisponde al tentativo di appropriarsi della caducità del ricordo al fine di eliminarla⁴⁹⁷, è altrettanto vero che solo *all'interno del tempo* si rende possibile e necessaria la configurazione della storia in immagine capace di schiuderne una nuova forma e dicibilità.

Ecco perché, in questa prospettiva, l'essenza del tempo storico si rende dicibile e decifrabile all'interno del movimento di resistenza dell'opera d'arte, dell'opera intesa come «cosciente costruzione artificiale della caducità, come vera elevazione dell'apparenza ad essenza»⁴⁹⁸, svelando, come Adorno e il giovane Lukács prima di lui mostrano esemplarmente, quella negatività costitutiva dell'arte che nel mondo della tradizione (il “mondo epico”, lo chiamava Lukács) non poteva non rimanere nascosto. L'opera d'arte, infatti, come luogo dell'“apparenza”, facendo dell'effimero e del caduco – del sensibile – l'essenziale, non è altro che la messa-in-forma del venir-meno della sicurezza e della positività del senso, decidendosi per la sua contingente dicibilità: «Fare del transitorio l'essenziale, fissare l'irrevocabile: questo è il segreto del tempo estetico, luogo del ricordo e dell'apparenza [...]»⁴⁹⁹. Nel “tempo dei vincitori” l'effimero è tale in quanto sottomesso agli scopi appropriativi del soggetto, esso non è altro che l'indizio di un tempo passato, muto, la cui residualità coincide con il suo essere *per sempre dimenticato*. Se per il tempo dedito al progresso caducità e residualità del passato coincidono con la sua inutilità, per il tempo dell'opera d'arte, come tempo dello scontro e dell'inestricabile relazionalità tra intelligibile e sensibile, la residualità di quanto “non-è-più” e “non-è-ancora” rappresenta la condizione stessa della sua presenza: ciò che per il primo è *l'inutile*, per il secondo «è un tutto, l'essenza stessa della verità»⁵⁰⁰.

In questo senso, allora, è solo nella forma come “apparenza sensibile” che può liberarsi un senso possibile, in quanto solo *all'interno* del tempo e della storia avviene l'aver-luogo di un significato, o immagine, in grado di arrestarne lo scorrere in un attimo di *conoscibilità*; il gesto dell'opera, come più volte sostenuto, deve essere compositivo e costruttivo, non già semplicemente evocativo. È solo nello spazio abbandonato del passato e nella sua interna temporalizzazione che si rende visibile la separazione tra il vero e l'apparente, il pensato e il sentito, il significante e il

⁴⁹⁶ Ivi, p. 143 (corsivo mio).

⁴⁹⁷ Cfr. *ibidem*.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 144.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 145.

significato⁵⁰¹; ed è proprio e solo a partire da questa loro avvenuta separazione e non-identità che si rende palese la necessità della loro articolazione, del loro “salvataggio”. Nello spazio pieno del mito invece – di cui Adorno parla a partire dalla *Dialettica dell'illuminismo* –, ogni fenomeno è rappreso nella propria «falsa unità, antecedente le articolazioni e le divisioni concettuali»⁵⁰²; solo all'interno di una temporalità pienamente dispiegata «come consapevolezza dell'irrimediabile caducità»⁵⁰³ del mondo dei fenomeni, si apre lo spazio della dicibilità *solo possibile*, dell'opera d'arte capace di trattenere l'apparenza e, dunque, la *contingenza* della significazione mista alla sua stessa necessità.

L'intreccio tra *modalità* e *temporalità*, in ultimo, è un tratto peculiare e fondamentale tanto della riflessione benjaminiana quanto di quella adorniana: il passato, non più visto come un “prima” necessario e immutabile, si configura come ciò che *può* essere ancora assunto e “composto” (reso “possibile” e “leggibile”), eliminando la visione dei vincitori che rappresenta la storia come vuota continuità in cui sono state cancellate le tracce di ciò che *sarebbe stato ancora possibile*. Così, nella direzione di una *discontinuità* capace di intravedere un “*altrimenti*” in ciò che appare come “già-da-sempre-avvenuto”, il tempo presente non coincide mai con la piena attualità, né si configura come l'esito necessario di un processo imposto; esso rinnova al proprio interno l'agitazione e l'inquietudine, meglio, l'“aspettativa”⁵⁰⁴ e la speranza delle contingenze e contraddizioni ancora inesprese e che, liberate di ogni inibizione, attendono di essere dischiuse. Solo così, il *sentimento* di un “possibile” ancora inespresso diviene indice della persistenza del “poter-essere” come alternativa obliqua e deviante rispetto al sentimento di apparente insuperabilità della condizione presente.

6. Sul carattere di spirito dell'opera d'arte: “*Kunst als geistiges*”

6.1. Lo «spirito», tutt'uno con il “*mehr*”, è il momento attraverso il quale le opere d'arte

⁵⁰¹ Cfr. anche G. Moutot, *Adorno. Langage et réification* cit., pp. 116-117.

⁵⁰² G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin* cit., p. 147.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ La categoria dell'“aspettativa” è qui intesa, senza poterla ulteriormente sviluppare in questa sede, secondo l'uso che ne fa Reinhart Koselleck, per il quale “aspettativa” e “esperienza” costituiscono categorie “metastoriche” la cui tensione rende possibile e “genera” il tempo storico: «Le nostre categorie riflettono dunque un dato umano di carattere generale; se vogliamo rimandano a una struttura antropologica presupposta, senza la quale la storia non è possibile e neanche pensabile. [...] Le condizioni di possibilità della storia reale sono, insieme, le condizioni della sua conoscenza. Speranza e ricordo o, più in generale, aspettativa ed esperienza [...] costituiscono la storia e insieme la sua conoscenza, e le costituiscono precisamente in quanto indicano e producono la connessione interna tra il passato e il futuro di ieri, oggi o domani». R. Koselleck, «*Erfahrungsraum*» und «*Erwartungshorizont*» – *zwei historische Kategorien*, in Id., *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 1979; trad. it., «*Spazio di esperienza*» e «*Orizzonte di aspettativa*». *Due categorie storiche*, in Id., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna, 2007, p. 303.

mostrano la propria processuale non-identità rispetto alla realtà e la propria non-coincidenza rispetto ad una semplice “res”. Il “*mehr*” attraverso il quale la forma sensibile fa tutt’uno con il loro carattere di *apparenza* coincide con il loro *Geist*; in questo modo, «Ciò per cui le opere d’arte, nel diventare manifestazione [*indem sie Erscheinung werden*], sono *più di quel che sono*, è il loro spirito [*mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist*]»⁵⁰⁵. Lo spirito è tale, allora, in quanto *immanente* alla forma e, insieme, non-identico ad essa, *trascendente*; un “manifestantesi” (*Erscheinendes*) inseparabile da quanto appare e, insieme, sottratto al pieno possesso della visione e del discorso compiuto. Nelle parole di Adorno, lo “spirito” è «un manifestantesi, non cieca manifestazione. Ciò che nelle opere d’arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma neanche identico ad essa [*aber auch nicht mit ihr identisch*], il non fattuale nella loro fattualità [*das Nichtfaktische an ihrer Faktizität*], è il loro spirito»⁵⁰⁶. Lo “spirito” dell’opera d’arte non è altro che il termine attraverso cui si nomina la processualità e il dinamismo che scandiscono il rapporto negativo, di non-identità, tra il sensibile e l’intelligibile, la forma e il contenuto, l’apparenza e l’essenza; l’irrisolvibilità logica dell’oscillazione, o tensione, polare indica il processo riflessivo tramite cui l’opera è e non-è, al contempo, un oggetto: «Esso [lo spirito] rende le opere d’arte, cose tra cose [*Dinge unter Dingen*], un che di altro rispetto al cosale [*zu einem Anderen als Dinglichem*], benché però esse possano diventarlo solo *in quanto* cose [*während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen*], [...] grazie al processo di reificazione a loro immanente che le rende qualcosa di uguale a se stesso, di identico con sé. Altrimenti del loro spirito, dell’assolutamente non-cosale, non si potrebbe parlare»⁵⁰⁷.

È bene rimarcare e non dimenticare mai il carattere di “res” dell’opera d’arte, il quale, puntualmente, riconduce alla sfera semantica della non-originarietà, del prodotto e dell’artificio. La “fatticità” (*Faktizität*) dell’opera – ciò che Adorno chiama anche come il “processo di reificazione [*Prozeß von Verdinglichung*] a loro immanente” –, che accompagna il suo carattere “cosale”, rimanda all’esperienza di una strutturale e costitutiva non-originarietà, di un prodotto che non deriva da alcun modello primo e originario coincidente con il “vero”; questo è il motivo per cui, chi vuole “possedere” il “contenuto di verità” dell’opera, incontra nello stesso tempo la sua ineliminabile *apparenza*, appropriandosi di nient’altro che di questa non-identità e impossibilità ontologica. Comunque, l’elogio della “reificazione” che Adorno intraprende in queste pagine vuole sottolineare, una volta di più, il modo-di-essere “dinamico” dell’opera d’arte: la reificazione, lungi dall’esemplificare un tratto negativo, indica piuttosto il continuo passaggio da una condizione all’altra, l’oscillazione, l’osmosi e la separazione continua tra sensibile e intelligibile, la dialettica

⁵⁰⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 117.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

circolare tra latenza e illatenza, tra il nascosto e il manifesto. Per questo, in gioco nel paradigma di una “res” non vi è mai il solo semplice oggetto determinato, ma, riflessivamente, il suo *modo-di-essere*; in altre parole, non il suo essere una “cosa” già data e identificata, ma il suo carattere *processuale*, il *diventar cosa* di ciò che non è tale, l’incarnarsi dello spirito nella forma della rappresentazione senza potervi coincidere, il rapprendersi dell’intelligibile nel sensibile e, insieme, il loro reciproco sfuggirsi. Inoltre, punto caro ad Adorno, l’opera d’arte si comporta assumendo la forma logica della *pars pro toto*: il suo essere “res”, cioè, rimanda ai “processi di reificazione” tramite cui una “res” si determina e ai rapporti che contraddistinguono il “mondo” in cui essa si colloca. Ciò che si “materializza” nell’opera d’arte e nelle sue relazioni interne, il tutto cui essa rimanda come *parte*, non sono altro, cioè, che i processi di costituzione delle soggettività (soggettivazioni), i rapporti sociali e di dominio verticalmente gestiti, la relazione *di non-identità* tra il linguaggio e l’esistente, l’impossibilità di dire che segna la lingua e il modo di essere di un soggetto in sospeso sulla *penultima parola*. Così, l’opera d’arte come “oggetto-tra-oggetti”, ma anche come “res-ulteriore”, è qualcosa di radicalmente esterno alla coscienza del singolo, ma proprio per questo assai prossima a esso, in quanto mostra sensibilmente quel che sfugge al singolo poiché ad esso presupposto. Testimoniando la frammentarietà della vita a partire dalla frammentarietà della sua stessa forma, ad esempio, essa denuncia e rende conto, incarnandole sensibilmente, delle forme di costrizione e di impossibilità quanto al senso nascoste dagli assiomi dell’identico.

6.2. Nell’opera d’arte, dunque, lo “spirito” trascende il fenomeno sensibile essendo nello stesso tempo a esso immanente, non scaturendo da altro che dalla “configurazione degli elementi sensibili” stessi. È solo tramite il proprio “carattere *spirituale*” che l’opera diviene qualcosa di *pensabile*, qualcosa che mette in moto dal proprio interno la riflessione. Ma, a ben vedere, è proprio all’interno della categoria dello “spirito” che si mostra un duplice scacco, una duplice negatività; da una parte essa rimanda alla processualità riflessiva del “contenuto di verità” e alla sua aderenza alla forma sensibile, che indica l’impossibilità di essere posseduto in un significato intelligibile determinato o, kantianamente, in un concetto dell’intelletto, e che impedisce all’opera di risolversi in una semplice “res”; dall’altra, l’impossibilità per l’opera di poter coincidere esaurientemente con la dimensione sensibile, sempre trascesa nella direzione di una sua possibile configurazione *riflessiva*. Un forma continua e duplice di “trascendenza” che segue la negatività pervasiva che caratterizza l’opera d’arte “moderna”: «Lo spirito nelle opere d’arte trascende sia la loro cosalità sia il fenomeno sensibile e tuttavia sussiste solo nella misura in cui sussistono quei momenti [...] Così come in esse conta poco uno spirituale che non scaturisce dalla configurazione dei loro momenti

sensibili [...] altrettanto poco è artistico nelle opere un sensibile che non sia mediato in sé dallo spirito»⁵⁰⁸. Lo spirito delle opere d'arte è, per questo, «la loro mediazione immanente [*immanente Vermittlung*]]»⁵⁰⁹, dal momento che investe tanto la dimensione sensibile quanto la loro “configurazione obiettiva”: lo spirito, come movimento stesso della negazione, è «mediazione [*Vermittlung*] nel senso rigoroso per cui ciascuno di questi momenti nell'opera d'arte diventa evidentemente *il suo proprio altro* [*daß ein jedes dieser Momente im Kunstwerk evident zu seinem eigenemn Anderen wird*]]»⁵¹⁰. Se lo spirito «non lo si può catturare nell'identità immediata con la propria manifestazione»⁵¹¹, essendo il suo luogo «la configurazione del manifestantesi»⁵¹² è perché l'elemento riflessivo è interno alla configurazione sensibile e, nello stesso tempo, richiesto da essa; l'opera in quanto “apparenza”, forma sensibile, offre l'indeterminata materia al pensare e al dire, senza che alcun pensato e alcun detto – alcun concetto – le sia mai davvero adeguato. Il primo vero contenuto di questa dialettica è l'esperienza medesima di questa continua sproporzione e inadeguatezza tra il sensibile e il dicibile, i quali, nel vicendevole e negativo richiamo, si smarriscono costantemente *nel proprio altro*.

La presenza della dimensione *riflessiva* all'interno dell'opera d'arte, rende conto di come sia la riflessione a rendere possibile l'esplicitazione dello ‘spirito’ e, dunque, a offrire la possibilità di esperire e percepire nelle cose ‘più’ di quel che esse sono. Ma è qui che il linguaggio dell'opera d'arte urta contro i propri limiti, facendo di tale urto il suo primo e decisivo contenuto, come anche la categoria di “spirito” ulteriormente certifica: se è vero, infatti, che il contenuto sedimentato può esplicitarsi solo tramite la riflessione – l'intelligibile e il dicibile –, è altrettanto vero che la riflessione (il dicibile) non può dire *una volta per tutte* il contenuto sedimentato nella compagine *sensibile*, o, secondo le parole di Adorno precedentemente ricordate, “montato con la forma”. Lo spirito, come terzo elemento che partecipa tanto del sensibile quanto dell'intelligibile senza dimorare stabilmente in alcuno di essi – e, anzi, impedendo a entrambi i poli la piena coincidenza con sé –, mostra, potremmo dire, il *diventar significato* del sensibile e, insieme, *l'eccedere* di quest'ultimo ogni determinazione concettuale. Con una formuletta circolare ma esemplificativa, potremmo dire, esso indica l'*apparire*, allo stato nascente, di un sensibile *configurabile* e un intelligibile *esperibile* e, mantenendo i due poli in stato di continua latenza, ne impedisce il

⁵⁰⁸ Ivi, pp. 117-118. Espen Hammer, a questo proposito, ha giustamente sottolineato come, per Adorno, «spirit is predominantly a function of form, the principle of construction underlying the organization of the work's sensuous elements. A work of art becomes meaningful when its sensuous elements are held together and organized in a particular manner». In E. Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe* cit., p. 194.

⁵⁰⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 117.

⁵¹⁰ *Ibidem* (corsivo mio).

⁵¹¹ Ivi, p. 118.

⁵¹² *Ibidem*.

risolversi in una compiuta *totalità* di senso. Per questo, a partire dal continuo richiamo e dalla costante non-coincidenza tra immanenza e trascendenza, «La rigorosa immanenza dello spirito delle opere d'arte è contraddetta però da una non meno immanente trascendenza: quella a svincolarsi dalla compattezza della propria struttura, a porre in se stesse cesure che non permettano più la totalità della manifestazione. Poiché non è assorbito al loro interno, lo spirito delle creazioni infrange la configurazione obiettiva tramite cui si costituisce; questa rottura è l'attimo dell'*apparition*»⁵¹³. Così l'opera d'arte, nella messa in opera di questo momento trascendente e non-identico, sempre refrattario alla stabilità del concetto, esibisce quel “*mehr*” di potenzialità e disposizioni che non può essere adeguatamente posseduto e compreso in un concetto o in un significato: rinvia ad essi nell'istante stesso in cui ne dichiara la non-coincidenza. Per questo, alla nozione “non-idealistica” di “spirito” proposta da Adorno si può affiancare la considerazione kantiana relativa a quanto accade nella poesia: tra tutte le arti «il posto più alto, lo ha l'arte della poesia [...] Essa estende l'animo con il mettere l'immaginazione in libertà e, all'interno dei limiti di un concetto dato, tra la molteplicità illimitata di molteplici forme che vi si armonizzano, offre quella che collega l'esibizione del concetto con una quantità di pensieri, *cui nessuna espressione linguistica è pienamente adeguata*, innalzandosi, così, esteticamente, a *idee*»⁵¹⁴.

6.3. È possibile asserire, a questo punto, la stretta prossimità tra la riflessione adorniana e quella kantiana relativa al “sublime”, e ai *limiti* dell'immaginazione e della rappresentazione a esso connessi. Così come in Kant il tentativo di dare esibizione empirica alle idee della ragione non conduce ad altro che alla *rappresentazione dei limiti del rappresentare*⁵¹⁵ (alla catastrofe, collasso, impossibilità della rappresentazione stessa), analogamente in Adorno ciò che l'immagine e il linguaggio portano alla presenza non è altro che il loro stesso *limite*. L'*impossibilità* di rappresentare istituisce un paradigma negativo del significare e del rappresentare stesso che ne sancisce l'irredimibile fallimento; esso non solo dichiara la propria lontananza rispetto alla certezza del senso, ma ne afferma apertamente la radicale *inappropriabilità*⁵¹⁶. In questo modo, l'inadeguatezza del segno diviene l'unico segno possibile del *poter-essere*. Così, «Posto che lo

⁵¹³ Ivi, pp. 119-120: «Se lo spirito delle opere d'arte fosse letteralmente identico ai loro momenti sensibili e alla loro organizzazione, allora non sarebbe altro che il complesso della manifestazione: la rinuncia a ciò segna il confine rispetto all'idealismo estetico».

⁵¹⁴ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 162 (corsivi miei).

⁵¹⁵ Cfr. Ivi, p. 81: «Non possiamo dire altro se non che l'oggetto è idoneo alla esibizione di una sublimità che può essere ritrovata nell'animo; infatti il sublime vero e proprio non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione, le quali, sebbene non sia possibile alcuna esibizione adeguata a esse, sono risvegliate ed evocate nell'animo proprio da questa *inadeguatezza che può essere esibita sensibilmente*» (corsivi miei).

⁵¹⁶ Cfr. su questo, anche in relazione ad Adorno, J.-F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano, 2001 pp. 151 e ss.

spirito delle opere d'arte risplenda nella loro manifestazione sensibile, esso riluce solo come *negazione* di essa [*so leuchtet er nur als ihre Negation*], come al tempo stesso altro dal fenomeno nell'unità con esso. Lo spirito delle opere d'arte inerisce alla loro configurazione, ma è spirito solo in quanto *rimanda* al di là di essa [*ista ber Geist nur, insofern er darüber hinausweist*]. Che tra articolazione e articolato, configurazione immanente e contenuto, non ci sia più differenza, affascina soprattutto come apologia dell'arte moderna, ma è quasi insostenibile»⁵¹⁷.

L'opera, come si è già detto, è e non-è un oggetto, il suo "esser-così" non si riferisce mai a proprietà ben connotate o identità definite, ma solo a un *possibile modo di essere* e di *non-essere* del senso, e del soggetto che in essa si costituisce e mette in gioco. Nel luogo *negativo* dell'opera, come si è visto, l'essenza è indiscernibile dall'apparenza, la sostanza dal "modo", il contenuto dalla *forma*, l'intelligibile dal sensibile, esponendosi e ritraendosi al tempo stesso. L'intelligibile – contenuto, verità, significato –, non è una determinazione estrinseca e durevole rispetto alla forma sensibile; al contrario, solo in essa si mostra e si esercita. Proprio per questo, però, l'opera d'arte e il soggetto che con essa insorge e di cui fa esperienza di comprensione, non possono mai appropriarsi di alcun contenuto determinato o verità sostanziale: il contenuto si esprime solo attraverso la forma, così come lo spirito si dispiega solo attraverso l'apparenza, ma, dandosi sempre *nell'altro da sé*, si nascondono nel momento stesso in cui si rivelano, confermando in questo modo la negatività radicale del loro *dire*, del loro linguaggio. L'*apertura* che pertiene alla dialettica *negativa* è, allora e in primo luogo, apertura a questa *negatività* e *opacità*. Essa è la paradossale e auto-riferita appropriazione di questa inappropriabilità del senso, di questa costante latenza e non-identità: lo spazio vuoto in cui si rende possibile l' 'aver-luogo' del dire, del comprendere e del conoscere. Inoltre, letta attraverso le categorie di potenza e atto, l'opera si configura come un *operare* che *rimanda* alla potenza e al possibile attraverso il proprio negarsi come atto compiuto, senso realizzato. L'opera non è un atto che svolge la potenza, ma un atto che richiama il possibile (il poter-essere) in quanto *nega* se stessa come atto e discorsi "compiuti". Essa, in altre parole, è un discorso sempre mutilo, interrotto, una lingua ripetutamente composta e "scomposta" che mostra il proprio venir-meno e che, in questo modo, rende conto del "poter-essere" e poter "non-essere", dell'aver luogo o meno del senso medesimo. L'intelligibilità peculiare di questo linguaggio è tale in quanto coincide, in ogni suo elemento, con un momento di *inintelligibilità*.

È l'opera d'arte moderna, secondo Adorno, ad aver messo a tema per la prima volta la

⁵¹⁷ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 120 (corsivi miei). Nella stessa pagina Adorno ribadisce: «Nell'estetica di Hegel l'obiettività dell'opera d'arte era la verità dello spirito passata nella sua propria alterità e identica ad essa. Per lui lo spirito coincideva con la totalità, anche quella estetica [...] Di fatto la storia non ha quasi mai conosciuto opere d'arte che raggiungono una pura identità di spirito e non-spirituale».

reciproca connessione e non-identità tra “spirito” e “apparenza”, forma e contenuto, autonomia e non-autonomia e, dunque, la *riflessività* e la *processualità* che non solo ne definiscono il modo di essere ma ne diventano anche il primo contenuto critico. Differentemente dalla forma compiuta dell’opera d’arte tradizionale che nascondeva la *produzione* nella compiutezza del prodotto, la forma frammentaria e dissonante dell’opera d’arte moderna, al contrario, mette in scena, nel prodotto, la *produzione*: «Che lo spirito delle opere d’arte non sia semplicemente identificabile con la loro connessione immanente, con la complessione dei loro momenti sensibili, trova conferma nel fatto che esse non formano affatto quell’unità in sé senza fratture, quel tipo di configurazione in cui la riflessione estetica le ha ordinatamente stilizzate. Per la loro propria struttura, esse non sono organismi [...]»⁵¹⁸.

EXCURSUS: Spirito, opera d’arte, idee estetiche: il soprasensibile tra Kant e Adorno

Il momento espressivo che fa corpo con il momento compositivo implica in sé quella dimensione processuale non riducibile a un dire o un significare intenzionali che, al contrario, mostra la *temporalità* interna all’opera stessa e conseguentemente il suo porsi come qualcosa di non-identico rispetto alla realtà empirica, o ad una “res” costituita. L’opera, in questo senso, è una singolarità che rende conto della propria *riflessività*, un’attualità che rimanda costantemente alla propria eventualità, un prodotto che parla della propria *producibilità*, una realtà che si offre solo come *apparenza*. Allo stesso modo, il *soprasensibile*, il “più” o “spirito”, che attraverso l’opera si mostra (esplode) trascendendo la datità dell’oggetto, è tale in quanto sempre in relazione all’inadeguatezza del concetto quanto al suo possesso. Esso, in questo modo, conferma il carattere d’“apparenza” proprio e dell’opera medesima: rimanda ad un’*idea* indeterminata che nessun linguaggio, o concetto, può raggiungere e rendere intelligibile. Scrive Kant a proposito delle *idee estetiche*:

Si possono chiamare idee tali rappresentazioni dell’immaginazione perché, da una parte, almeno tendono a qualcosa che sta al di là dei confini dell’esperienza e così cercano di approssimarsi a un’esibizione dei concetti della ragione (delle idee intellettuali), ciò che dà loro l’apparenza di una realtà oggettiva; e dall’altra parte, e principalmente, perché ad esse, in quanto intuizioni interne, nessun concetto può essere completamente adeguato⁵¹⁹

⁵¹⁸ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., 121.

⁵¹⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 149. Poche righe prima si legge: «Ora, sostengo che questo principio non è nient’altro che la facoltà dell’esibizione delle idee estetiche; ma per *idea estetica* intendo

Per Kant, allora, analogamente a quanto accade in Adorno per il “*mehr*”, le idee estetiche si mostrano e offrono *attraverso* l’opera d’arte senza però poter coincidere né con essa (l’oggetto) né con un concetto dell’intelletto. In altre parole, come è stato detto, se un’idea estetica è tale in quanto «intuizione interna» a cui «nessun concetto può essere completamente adeguato», allora essa «non può essere identica a questo o quel prodotto materiale, che sia poi o meno esperito come opera d’arte»⁵²⁰. Nella non coincidenza tra forma e contenuto, tra *idea*, “intuizione interna” e concetto, anche per Kant l’opera d’arte è il medio, l’ «espressione (*Ausdruck*) di idee estetiche»⁵²¹. L’opera d’arte in quanto “espressione”, allora, non è altro che l’accadere formale e materiale, «frutto di un processo costruttivo non riducibile a procedure o a intenzioni consapevoli»⁵²², tramite il quale si espone ciò che «non è coglibile né comunicabile se non tramite una singola espressione esemplare»⁵²³. Lo *spirito*, elemento qualitativo e non determinabile interno alla composizione materiale e sensibile (la forma) consiste, a sua volta, di questa costante negatività e non-coincidenza: così come in Kant esso riguarda la capacità «di lasciar trasparire in un singolo prodotto la ricchezza di una intuizione interna che può essere solo sentita»⁵²⁴, allo stesso modo in Adorno esso incarna il limite di ogni predicazione conoscitiva, una pura possibilità e un “di più” che si offrono solo nella non-identità tra la predicazione e il suo oggetto, tra la forma e il contenuto, tra l’opera e la realtà.

Per Kant, e certamente anche per Adorno, lo iato e la lacuna espressiva che accompagnano la *dicibilità dell’idea*, e per Adorno di tutto ciò che rientra nell’ambito dell’*eterogeneo*, è tale sempre e solo in relazione ad un concetto determinato. L’inadeguatezza dell’idea, della bellezza e del *soprasensibile* è tale in relazione alla sussunzione esaustiva da parte del concetto, al significato puntualmente riferito e referenzialmente esaudito. L’idea estetica, differentemente da un attributo logico, infatti, rappresenta qualcosa «che dà occasione all’immaginazione di diffondersi su una quantità di rappresentazioni imparentate, che fanno pensare più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato»⁵²⁵. Insomma, come il “di più”, «che suscita una quantità di sensazioni e rappresentazioni secondarie, per le quali non si trova espressione»⁵²⁶, essa rappresenta

quella rappresentazione dell’immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa completamente raggiungere e rendere intelligibile».

⁵²⁰ S. Velotti, *Storia filosofica dell’ignoranza* cit., p. 126.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 151. Cfr. ancora S. Velotti cit., pp. 128-129.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 152.

contemporaneamente un'eccedenza e una lacuna: a una eccedenza in termini di *pensabilità* corrisponde una mancanza nella significazione concettuale, un'impossibilità referenziale. In questo senso, l'idea, la cui esibizione alla fine della sua riflessione è affidata da Adorno a quell'oggetto caduco ed esemplare quale l'opera d'arte, implica nella propria evenienza l'individuazione di un limite del linguaggio e del concetto, si dà *proprio* attraverso l'esibizione di tale limite facendone al contempo il proprio contenuto. Sporgendosi sui limiti del linguaggio e del concetto ne mostra di riflesso l'inadeguatezza e la non sostanzialità. Così, dire che l'opera, in quanto composizione singolare, mostra la non-identità tra forma e contenuto nell'aver luogo dell'idea significa sottolinearne, nello stesso tempo, la vicinanza al *soprasensibile* di cui tratta e la *distanza* rispetto alla stasi del suo possesso e raggiungimento. Qui, in questa relazione "necessariamente contingente" *modo* e *sostanza*, *modalità* e *realtà*, *essenza* ed *esistenza* sono l'una il risvolto dell'altra: la natura potenziale (processuale) e dinamica del fare dell'opera rimanda alla natura potenziale e inattuata della sua stessa esistenza. Specularmente e retroattivamente, l'opera mette in questione il sussistente, l'identico e il vigente attraverso la messa in questione della propria presenza: nel mettere in questione se stessa mette in questione l'altro da sé, attraverso la propria non-identità parla del non-identico non ancora dischiuso nella realtà. Così, attraverso questo processuale rimando essa, nella riflessione, si pone come massimamente singolare nella sua natura esemplare e, contemporaneamente, massimamente *comune* (in quanto parla dell'altro da sé) proprio in nome della sua esemplarità.

A partire dalla propria "autonomia" l'opera rende conto del non-identico⁵²⁷, di quanto nella realtà è taciuto, soppresso, destinato al "poter-essere"; in altre parole, in quanto autonoma e regola a se stessa rende possibili nuove forme di comprensione dell'esistente, si pone come «criterio, paradigma o unità di misura per *misurare* ogni concetto e discorso intorno a essa»⁵²⁸. Come composizione che pone regole essa mostra la sospensione, l'eccezione delle regole vigenti, al contempo illuminandole. In questa prospettiva, se, utilizzando le parole di Kant, un'opera rappresenta «l'esempio di una regola che non si può addurre»⁵²⁹ è perché essa è, nello stesso tempo,

⁵²⁷ Elena Tavani ha intravisto la prossimità tra il 'non-identico' adorniano e l''idea estetica' kantiana. Se, infatti, il 'non-identico' deve darsi attraverso la 'forma', quest'ultima, «non è figura formata (*Gestalt*), ma configurazione (*Gestaltung*) è formazione in divenire, messa in moto dei concetti nella proliferazione di immagini: dinamismo dell''idea estetica' kantiana, che viene per così dire a trovarsi al riparo dalla falsità di monete 'identificanti'». E. Tavani, *Estetica della non-identità in Theodor W. Adorno*, in «Cultura tedesca» cit., p. 167.

⁵²⁸ S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza* cit., p. 128.

⁵²⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 72; Kant ne parla a proposito del "bello" e alla 'necessità dell'accordo' in gioco nel giudizio estetico. Ma, differentemente da una necessità teoretica o pratica, la necessità del bello «[...] può essere chiamata, in quanto necessità che è pensata in un giudizio estetico, soltanto esemplare, vale a dire: una necessità dell'accordo di tutti in un giudizio che viene considerato come esempio di una regola universale che non si può addurre».

regola a se stessa ed esibizione di un “poter-essere-altrimenti” potenziale e indeterminato, di un “di-più” *soprasensibile* che nel suo tramite si esemplifica ma che rimane non esplicitabile. In questo senso, l’opera nasconde nel momento stesso in cui manifesta, sottrae con la stessa mano con cui porge, sospende nell’istante e con il gesto stesso tramite il quale attua. Nel tendere verso l’intelligibile (*soprasensibile* o, per Adorno, *spirito*) non elimina affatto il concetto, al contrario, rende manifesta la natura *processuale* e impura (in quanto stretta al sensibile) della riflessione. L’opera, *idea sensibile* e, insieme, *oggetto intelligibile*, è una presenza in atto (una *res*) che è anche e sempre una porzione modale e contingente di mondo; come «esempio contingente di una totalità inesplicitabile»⁵³⁰ essa è *dicibile* e, per questo, sempre mai del tutto *detta*, è *esperita* e, proprio per questo, ancora *pensabile* e mai del tutto o compiutamente concettualizzata. Ecco perché il *soprasensibile* (“spirito”, “di-più”) «non può mai essere detto in quanto tale [...] ma senza il riferimento al soprasensibile (che la singola opera d’arte è chiamata ad esemplificare) lo stesso linguaggio rimarrebbe “semplice lettera” – cioè *non funzionerebbe come linguaggio*»⁵³¹.

7. Al modo del sensibile: considerazioni conclusive

Obiettivo non secondario dell’intera riflessione adorniana, e della sua costante attenzione alla dimensione “estetica” in generale, è la messa in questione del ruolo assolto, nell’intera tradizione metafisica, dal soggetto della conoscenza, dall’autocoscienza, insieme alla serrata critica del suo ruolo “fondativo” e, linguisticamente, del paradigma denotativo-referenziale che ne consegue. L’intento di Adorno, come si è ampiamente visto, non ha nulla a che vedere con una fatua eliminazione del soggetto logico o conoscitivo. Lungi dal volerne eliminare la presenza, egli sembra impegnarsi, piuttosto, nel tentativo di “sgretolarne” la consistenza. La consapevolezza riflessiva che egli vuole ritrovare nel soggetto che “dice” e “conosce” va di pari passo con l’esigenza, potremmo dire, di rendere il soggetto sempre più estraneo a se stesso, volgendo l’attenzione su ciò che sempre lo precede e “condiziona”, su ciò che sfugge alla sua presa cognitiva (il “primato dell’oggetto” che Adorno tematizza nella *Dialettica negativa*). Dal soggetto “individuato”, l’attenzione si volge all’ *individuazione* sempre in corso di qualcosa come un soggetto, meglio, a un soggetto *individuabile*; dall’ “Io penso” come “primo acquisito” e fondamento della conoscenza si trapassa alla “singolarità” contingente e *sensibile* cui l’esperienza estetica e l’opera d’arte rimandano. Ecco, a mio avviso, l’importanza antropogenetica di un oggetto così ambivalente quale l’opera d’arte nella riflessione adorniana: essa non è mai solo la semplice

⁵³⁰ S. Velotti, *Storia filosofica dell’ignoranza* cit., p. 128.

⁵³¹ *Ibidem*.

occasione di una riflessione estetica ma, ben più radicalmente, anche l'esibizione materiale e sensibile del poter-essere o meno, del farsi e del mancarsi, di un soggetto nella sua opaca ma costitutiva relazione di appartenenza con il mondo: «La soggettività, condizione necessaria dell'opera d'arte, non è però di per sé la qualità estetica. Lo diventa solo attraverso l'*obiettivazione*; in tal senso la soggettività nell'opera d'arte è *alienata e nascosta a se stessa*»⁵³². Di qui, il ruolo preminente e mai subalterno svolto dalla dimensione sensibile e *mimetica*⁵³³.

L'autocoscienza, allora, si mostra come qualcosa di tanto concreto quanto fragile in quanto sempre oltrepassata dalla molteplice *eterogeneità* della dimensione sensibile, la quale eccede ed elude la presa logico-referenziale del linguaggio che, nel dire “denotativo” - o “nominalistico”, come lo appella Adorno – dovrebbe risolvere la propria relazione con il mondo. In luogo di una circolare e armoniosa coincidenza tra il soggetto e il mondo, o tra esso e il senso – come tra opera e realtà –, domina e vige un massimo di sproporzione e “straniamento” tra il singolo e se stesso, tra la lingua e il senso, tra la forma e il possesso esplicito del contenuto. Così, la dimensione sensibile – di cui tanto in *Dialettica negativa* quanto in *Teoria estetica* partecipa pienamente il momento dell'*eterogeneo* – non rimanda solo alle zone d'ombra e alle mancanze logiche che trafiggono puntualmente la vita dello “spirito”, ma assumono, proprio a partire dalla loro apparente minorità, una singolare priorità ontologica: il continuo rimando e cortocircuito tra l'estetico e l'ontologico, tra il *sentire* e l'*essere*, cioè, determina dall'interno il *modo di essere* del soggetto e, insieme, il soggetto come *modo di essere*, vale a dire come vivente sempre preso e coinvolto nei tentativi costanti di appropriarsi della vita all'interno di una *forma*⁵³⁴, di una vita che è tale solo in quanto articolata in una *forma*. In questo modo, l'*eterogeneità sensibile*, contingente e multiforme, determina tanto l'autonomia dell'opera quanto l'essere del soggetto proprio perché eccede la trama

⁵³² Ivi, p. 227 (corsivi miei).

⁵³³ Luigi Pastore, per il quale il *Senso*, nella sua diffusa indeterminatezza, è in Adorno il portato della “*dimensione mimetica*” del pensiero, sottolinea come «Il senso indica la componente non linguistica che supporta il concetto e originariamente deputata a conferirgli concretezza nell'atto di comprensione. [...] Essa coglie l'alterità tra soggetto e oggetto, restituendo al soggetto l'oggetto come titolare delle proprietà esperite e permette così di portare a consapevolezza la componente qualitativa degli oggetti, che non può coincidere *in toto* con la sua descrizione nominale. Senso è ciò che Adorno intende come il portato della *dimensione mimetica* del pensiero». L. Pastore, *L'utopia del non-identico e la radice mimetica della conoscenza*, in *Theodr W. Adorno. Il maestro ritrovato* cit., p. 300. A nostro avviso, però, è vero il contrario: è la dimensione mimetica ad essere una delle esibizioni concrete dell'esigenza di “fare-senso” come condizione inaggrabile dell'esperienza dell'animale umano.

⁵³⁴ È proprio questa relazione “essenziale” tra la “forma” e la “vita” a contraddistinguere, nelle sue varianti, le opere giovanili di György Lukács, in particolare ne *L'Anima e le forme* (1910) e nella *Teoria del Romanzo* (1920) e a renderlo così prossimo, pur nelle radicali differenze, alla riflessione di Adorno. L'intreccio di “forma” e “vita”, nella categoria di “forma di vita”, è inoltre al centro, come è noto, delle *Ricerche filosofiche* (1953) di Ludwig Wittgenstein e, in modo differente da quest'ultimo, degli ultimi lavori di Giorgio Agamben, in particolare *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita* (Neri Pozza, Vicenza, 2011) e *L'uso dei corpi* cit.

logica del concetto o dell'autocoscienza, mostrando la relazione non *redimibile* del singolo con l'*altro da sé*, con il mondo in cui si scopre già sempre situato, con l'intera vita cui appartiene in guisa materiale.

Dal punto di vista di *Teoria estetica*, e dunque dell'opera d'arte, non si tratta, come erroneamente si potrebbe pensare, di confrontarsi con un'opera totalmente *aperta* al mondo e alla pluralità indefinita dei significati⁵³⁵ ma, al contrario, di fronteggiare l'opera d'arte come vera e propria "monade" che, a partire dalla propria singolare *autonomia*, mostra di essere interamente attraversata dall'*altro da sé*, di essere sempre destinata all'incompiutezza. Analogamente, la non riducibile eccedenza della dimensione sensibile, travalicando l'essenzialità di ogni contenuto dicibile e proposizionale, disloca il soggetto rispetto a se stesso e alla propria autocoscienza (la "soggettività assoluta") mettendone in risalto la relazione con l'*eteronomia sensibile* non risolvibile nella rappresentazione: essa marca l'impossibilità logica di possedere l'*eterogeneo* – il "mondo", l'"altrimenti" – nella solida determinatezza di un significato referenzialmente e rappresentativamente univoco. È quanto la relazione circolare tra "forma" ed "eterogeneo" esemplarmente palesa:

Non merita il proprio nome nessuna opera d'arte che tenga lontano da sé *ciò che è casuale* rispetto alla sua propria legge. Infatti la forma, in base al proprio concetto, è solo forma *di qualcosa* [*Form von etwas*], e questo qualcosa non può diventare mera tautologia della forma. Ma la necessità di questa relazione della forma con il proprio *altro* [*Aber die Notwendigkeit dieser Beziehung der Form auf ihr Anderes*] scalza la forma; essa non può prosperare come quel qualcosa di puro rispetto all'eterogeneo che essa come forma vuole essere nella stessa misura in cui ha bisogno dell'eterogeneo. L'immanenza della forma nell'eterogeneo ha un suo limite⁵³⁶.

L'opera, in quanto "enigmatica", rinnova puntualmente l'"enigma" della referenza, esprime attraverso il proprio essere "interrotta" e "processuale" il carattere eventuale e contingente di ogni significato definitivo, mostrando in questo modo, nello stesso tempo, la sua appartenenza a quell'eterogeneità e *indeterminatezza* che ne costituiscono il tratto dominante; quanto più vengono comprese tanto più viene compresa la loro indeterminatezza quanto al senso compiuto, il loro essere

⁵³⁵ È questa la differenza fondamentale tra ermeneutica e estetica negativa, messa accuratamente in luce da C. Menke, *The Sovereignty of Art* cit., p. 24: «Hermeneutic theory conceives of the process of aesthetic experience as a process of understanding. [...] The basic thesis of negative aesthetics, which contradicts the hermeneutic model, can accordingly be reformulated [...] in the following way: aesthetic experience is a negative event because it is an experience of the negation (the failure, the subversion) of [...] understanding».

⁵³⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 297 (corsivi miei).

scrittura⁵³⁷ scevra di codice ermeneutico capace di decifrarne univocamente il contenuto: «Con gli enigmi le opere d'arte condividono l'ambivalenza di determinato e indeterminato. Esse sono punti di domanda, non sono univoche neppure per sintesi. Tuttavia la loro figura è così precisa da prescrivere il passaggio verso il luogo in cui l'opera d'arte si interrompe [...] Lo scopo dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato»⁵³⁸. E ancora: «Ciò che è enigmatico nelle opere d'arte è il loro essere interrotte. Se la trascendenza fosse presente al loro interno, esse sarebbero misteri, non enigmi; sono invece enigmi perché in quanto interrotte smentiscono ciò che tuttavia vogliono essere. [...] Le opere d'arte, per quanto si spaccino per concluse, sono monche»⁵³⁹. In ultimo, l'opera d'arte moderna e il soggetto a essa adiacente, dunque, non solo rimandano al mondo a partire da sé ma, in modo ancora più significativo, rimandano negativamente alla propria appartenenza al mondo e al senso nel momento in cui testimoniano con maggior forza proprio della perdita avvenuta della sicurezza del senso stesso; in altre parole, mettono in luce negativamente la loro appartenenza al mondo nel momento in cui assistono allo sgretolarsi inesorabile di ogni appartenenza a una forma univoca di identità mondana.

7.1. La *Dialettica negativa*, a partire dal primato logico-cognitivo del principio d'identità, intendeva mostrare come la superiorità metafisica del concetto e del soggetto prevedesse la sussunzione e la riduzione a sé di quanto invece rimane non-identico e eterogeneo, stabilendo in questo modo la priorità dell'intelletto su quanto si presenta come *disomogeneo*. La preminenza della dimensione sensibile di cui la dimensione estetica si fa sede, invece, non solo rivendica lo scarto tra sensibile e intelligibile, ma rimanda al coinvolgimento circolare e al legame *preliminare* tra identico e non-identico, omogeneo e eterogeneo, linguaggio, soggetto e mondo. L'impossibilità di risolvere la frammentarietà della vita (e del sensibile) nella rappresentazione totalizzante coincide con l'impossibilità di trascendere la finitezza sensibile in un "sapere assoluto"; ogni oltrepassamento e trascendimento è, al contrario, davvero tale solo in quanto richiama il sensibile di cui sempre parla: essi parlano del "poter-essere-del-senso", della sua *contingenza* (finitezza) e non del superamento avvenuto. Mettendo a tema la natura potenziale e neutra del senso, ne radicano l'*eventuale* presenza proprio e solo "in questo mondo", in questa incompiuta e interdotta finitezza. Ancora una volta, dunque, soggetto e linguaggio, dicibilità e sensatezza, incontrano nella dimensione sensibile, per Adorno nell'opera d'arte, la propria *occasione* e il proprio *limite*, il proprio *luogo* e il proprio *altro*:

⁵³⁷ Cfr. *ivi*, p. 168: «tutte le opere d'arte sono scritte, non solo quelle che si presentano come tali, e precisamente scritte geroglifiche per cui è andato perduto il codice e al cui contenuto contribuisce non da ultimo il fatto che questo manca. Linguaggio le opere d'arte lo sono come scrittura».

⁵³⁸ *Ivi*, p. 167.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 170.

né l'opera né il soggetto sono spettatori esterni rispetto al mondo, non possono rappresentare, per così dire, con sguardo "esterno" ciò che li circonda e pervade come se ne fossero al-di-fuori. Essi sono, in qualche modo, sempre inclusi, immessi all'interno di ciò che li eccede e di cui non possono assumere la proprietà e, in quanto sempre coinvolti, non possono osservare con sguardo distaccato e contemplativo la vita sensibile e finita che condensa in sé la loro medesima consistenza.

La dialettica negativa tra sensibile e intelligibile deve essere colta in relazione al basso continuo che ovunque risuona nella riflessione adorniana: la critica al principio d'identità, la critica, in termini linguistici, alla valorizzazione diffusa del paradigma denotativo e del modello conoscitivo che a esso consegue. Secondo il paradigma denotativo, infatti, la rappresentazione del mondo come suo "rispecchiamento" si basa, logicamente, sul modello della corrispondenza accreditata tra il nome e il proprio "oggetto", tra il nome e il designato. La riproduzione linguistica del mondo si fonda sul riferimento univoco a un oggetto individuale e determinato. Non appena, però, il soggetto individuante perde la propria "originarietà" e il proprio ruolo "fondativo", con esso si logorano e sgretolano, inevitabilmente, ogni primato e privilegio rappresentativo (come tanto la *Dialettica negativa* quanto la *Teoria estetica* vogliono mostrare sul piano di una critica della conoscenza a partire dalla relazione soggetto-oggetto). La singolarità non riferibile denotativamente che, per Adorno, l'opera d'arte ancora incarna, produce dal proprio interno una "costellazione" di rimandi "possibili" e "pensabili" che negano il significare "per rispecchiamento"; come luogo di esibizione materiale della relazione negativa di non-identità tra il l'intelligibile e il sensibile, la forma e la vita, la singolarità (opera) si sottrae alla necessità cognitiva che una parola "stia-per" il suo referente. In breve, se si vuole rimanere fedeli alle necessità di quanto è singolare è necessario sospendere la relazione denotativa (lo "stare-per") tra parole e cose, forma e mondo. Per questo, l'opera d'arte, come singolarità sensibile, rivendica la propria individualità compositiva e "presentativa" contro il paradigma nominalistico della denotazione, palesando, nello stesso tempo, l'impossibilità che l'oggetto, dal punto di vista della "forma sensibile", possa essere ancora concepito e avvertito come un qualcosa di "posto" *di-fronte* al soggetto. Richiamandoci a quanto detto precedentemente, è proprio l'impossibilità rappresentativa di cui l'opera si fa carico "montando" e mostrando i propri contenuti "sulla forma" a testimoniare, nella sua frammentarietà, l'aderenza *sensibile* (non-rappresentativa) al mondo e al dolore; nello stesso tempo, è proprio in quanto forma lacerata e interrotta che l'opera ribadisce l'impossibilità di poter risolvere il mondo in un significato univoco, attualmente dispiegato, affermativamente dichiarato e riconosciuto. Se la vita e il mondo possono essere solo "testimoniati" rimanendo per questo irrepresentabili – nel senso che l'opera non *li dice* ma *ne dice* e *ne parla* rimandando sempre a essi –, è perché la vita e il mondo come contesto sensibile e grezzo della finitezza non possono essere mai *univocamente*

trascesi. Questo il motivo per cui l' "utopico", cui il pensiero *negativo* di Adorno tende, non rimanda mai ad un mondo dell'*aldilà*, ma fa corpo con un sentimento del *possibile* sempre interno all' *aldiquà*.

7.2. Sia lecita una rapida suggestione teoretica, la localizzazione fulminea di un possibile punto di tangenza tra due voci della filosofia del Novecento. Come per Adorno, anche se con tutt'altri esiti e obiettivi⁵⁴⁰, punto di forza del pensiero di Gilles Deleuze è la critica radicale della relazione gnoseologica soggetto-oggetto, dell'equivalenza mimetica tra 'pensare' e 'rappresentare', della credenza secondo cui, cioè, «l'esercizio del pensiero consisterebbe nel rispecchiamento di ciò che è»⁵⁴¹. Che il 'rappresentato', poi, sia una sostanza eterna o un oggetto sensibile, in entrambi i casi l'esercizio del pensare non sarebbe altro che una ricognizione del *dato*, un suo astratto rispecchiamento o, più radicalmente, la prestazione del principio dell'identico che subordina a sé l'eterogeneo⁵⁴². Nella messa in parentesi della relazione denotativa, o piano di referenza, tra soggetto e oggetto, invece, la rappresentazione stessa (che Deleuze legge come "*repraesentatio*", dove «il prefisso RE significa la forma concettuale dell'identico che si subordina le differenze»)⁵⁴³ deve essere 'deviata', «strappata al proprio centro»⁵⁴⁴. In questo senso, viene meno il dominio logico del principio di identità: «Occorre perciò che la cosa non sia niente di identico, ma sia scomposta in una differenza in cui svanisce l'identità dell'oggetto visto come del soggetto che vede»⁵⁴⁵. Secondo Deleuze, la differenza, fascio tensivo tematico della rappresentazione in quanto 'non-rappresentabile', può così solo "rimandare"⁵⁴⁶ ad altri eterogenei, persistendo sempre aldiquà di qualunque identificazione. L' *eterogeneo*, in questo modo, occupa e, insieme, destituisce il campo stesso della rappresentazione. L'opera d'arte moderna, allora, mostra la differenza e

⁵⁴⁰ La distanza maggiore tra Adorno e Deleuze sembra darsi proprio nella svalutazione della dialettica polare della 'negazione' da parte del filosofo francese. Deleuze legge la 'negazione' solo dal punto di vista della dialettica oppositiva, e la sua ricerca e valorizzazione della *differenza* si muove nella direzione di una eliminazione della stessa relazione dialettica. Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968; trad.it., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997, pp. 88-94. Alessandro Bellan, si è soffermato su questo punto di inavvicinabilità tra i due filosofi; cfr. A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica* cit., p. 202: «Se in Adorno il tentativo di dare la parola a ciò che non ha voce innesca una dialettica fortemente oppositiva e critica, in Deleuze la valorizzazione della differenza, di contro alla negazione, ha invece la funzione di spezzare il predominio della logica bivalente, nella ricerca di una *pluralizzazione della differenza* [...]». Infine, un tentativo di mettere tra loro a confronto Adorno e Deleuze, a partire da una 'logica della differenza', è stato fatto da Jing Wu, *The logic of Difference in Deleuze and Adorno. Positive Constructivism VS Negative Dialectics*, Lambert Academic Publishing, Berlin, 2011.

⁵⁴¹ Cfr. P. Godani, *Deleuze*, Roma, Carocci, 2009, p. 65.

⁵⁴² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* cit., p. 79.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

l'eterogeneo nell' "atto stesso del differire"⁵⁴⁷, attraverso, cioè, la rottura del paradigma rappresentativo; parlando per l'eterogeneo, l'opera d'arte moderna parla per ciò di cui ancora non si è trovata la parola (o si è smarrita) e, di questa eccedenza e non-identità diviene essa stessa *esperienza*. Nell'opera d'arte moderna, per questo, si *fa esperienza* di quanto 'non-è'; scrive Deleuze: «Si sa che l'opera d'arte moderna tende a realizzare queste condizioni: essa diviene in tal senso un vero *teatro*, genera metamorfosi e permutazioni. Teatro senza nulla di fisso o labirinto senza filo. [...] L'opera d'arte abbandona il campo della rappresentazione per divenire "esperienza", empirismo trascendentale o scienza del sensibile»⁵⁴⁸. Ma, bisogna aggiungere contro Deleuze, l'opera d'arte moderna non abbandona il campo della rappresentazione, al contrario fa della rappresentazione il teatro e l'esperienza stessa del proprio abdicare e destituirsi.

Così, l'opera d'arte moderna si costituisce, tanto per Adorno quanto per Deleuze (in questo prossimi), come la rivelazione e l'esercizio di un 'pensiero senza immagini', di un pensiero come progressiva e ripetuta esperienza del non-identico; l'opera d'arte, come esperienza di una «immagine senza immagini»⁵⁴⁹, è tale non in quanto immagine di un dato rappresentato, ma in quanto *Ausdruck* e manifestazione, 'schema' di una 'eventualità' *configurabile*, sempre in attesa di configurazione⁵⁵⁰. In questo senso, negatività e non-identità, un 'disagio' del pensiero dell'identico, non sono identificabili non essendo stati di fatto, ma, piuttosto, 'condizioni' che rimandano al farsi stesso del pensiero e del linguaggio: essi sono, scrive Deleuze, «una struttura di diritto del pensiero»⁵⁵¹. Il non-identico, l'eterogeneo e il sensibile che resistono all'identità della rappresentazione, allora, testimoniano di quanto e di come «ci sia sempre un acefalo nel pensiero, come un amnesico nella memoria, un afasico nel linguaggio, un agnosico nella sensibilità»⁵⁵². Un residuo di potenza e virtualità irrisolti in ogni agire.

Infine, se il primato dell'autocoscienza e del soggetto della rappresentazione rimandano sempre a un oggetto, o a un senso e a un pensiero, pienamente dispiegato e risolto in atto, il *sensibile* non rappresentabile né pienamente dicibile richiama a sé un essere *potenziale* e *virtuale* la cui trama temporale sembra essere quella di un perpetuo *non-ancora*. La dimensione singolare ed esemplare dell'opera, che dinamizza e eccede al contempo il momento *riflessivo* marcandone la *processualità*, configura il proprio senso (e se stessa) come qualcosa di "*soltanto possibile*", cioè come qualcosa di *non-ancora* dato e *non-ancora* avvenuto. In questo modo, la singolarità quale

⁵⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis* cit., p. 87.

⁵⁵⁰ Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 387.

⁵⁵¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* cit., p. 192.

⁵⁵² *Ibidem*.

monade che condensa in sé, nello stesso tempo, un massimo di individualità (autonomia) e un massimo di *eterogeneità* (non-autonomia) non è qualcosa di univoco e individuato ma, al contrario, un essere *virtuale* che conferma la persistenza e la non-redimibilità della *contingenza*. L'irrapresentabilità e la non dicibilità linguistica del sensibile trovano linguisticamente il proprio *alter ego* nella modalità del possibile: vale a dire nella *dicibilità* (non nel "detto), nel poter-essere detto e pensato. Così, mantenendosi fedeli a questo specifico profilo, la non-identità di lingua e sensibilità – di concetto ed eterogeneo, soggetto e oggetto – trova la propria opaca controfigura in un obliquo *sentimento della possibilità*, il quale da una parte si svela come l'elemento proprio dell'opera e della *trascendenza* del gesto estetico, dall'altra e al contempo, nell'impossibilità di poter trovare un'esaustiva traduzione nel linguaggio, rimanda all'ineludibile appartenenza alla caducità del mondo sensibile. Paradossalmente, ancora una volta, proprio la trascendenza (il possibile) radicalizza l'inaggrabile permanenza e connessione al mondo (sensibile) cui materialmente s'appartiene.

Bibliografia

OPERE DI THEODOR WIESENGRUND ADORNO

GS *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, in 20 volumi

- 1931 *Die Aktualität der Philosophie*, in *Gesammelte Schriften, Philosophische Frühschriften*, Bd. 1, hrsg. V. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, trad. it., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano
- Thesen über die Sprache der Philosophen* (non datata, primi anni trenta), in *Gesammelte Schriften, Philosophische Frühschriften*, Bd. 1, hrsg. V. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, trad. it., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano
- 1932 *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften, Philosophische Frühschriften*, Bd. 1, hrsg. V. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973; trad. it., *L'idea di storia naturale*, in *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*
- 1944 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1944, trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010
- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr-Siebeck; trad. it., *Filosofia della musica moderna*, Introduzione di A. Serravezza, con un saggio di L. Rognoni, Einaudi, Torino, 2002
- 1951 *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1994
- 1953 *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, Gs 18 (pp. 149-176); trad. it., *Del presente rapporto tra filosofia e musica*, in «Archivio di filosofia» 1953, n. 23
- 1955 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972
- 1956 *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologische Antinomien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it., *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche*, Sugar, Milano, 1964
- 1959 *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino, 2004
- 1963 *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014
- 1966 *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, trad. It., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 2004
- 1967 *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano, 2011

- 1969 *Stichworte. Kritische Modelle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Su soggetto e oggetto*, in *Parole chiave. Modelli critici*, Sugarco Edizioni, 1974
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 2009
- 1973 *Philosophische Terminologie*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino, 1975
- 1974 *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main (parte I, 1958; parte II, 1961; parte III, 1965; parte IV, postuma); trad. it., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979
- 1991 *Th.W. Adorno – A. Sohn-Rethel, Briefwechsel 1936-1969*, edition text+kritik, München; trad. it., *Carteggio 1936-1969*, Manifestolibri, Roma, 2000
- 1998 *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino, 2006
- 1998a *Geschichtsphilosophischer Exkurs zur Odyssee*, in «Frankfurter Adorno Blätter», vol. V, Text Kritik, München; trad. it., *Interpretazione dell'Odissea*, Manifestolibri, Roma, 2000
- 1999 (con Horkheimer), *I seminari della scuola di Francoforte. Protocolli e discussioni*, Franco Angeli, Milano
- 2009 *Ästhetik (1958/1959)*, a cura di E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

OPERE COLLETTIVE SU ADORNO

- 1997 *The semblance of subjectivity. Adorno's Aesthetic Theory*, a cura di Tom Huhn e Lambert Zuidervaart, The MIT Press Cambridge, Massachusetts,
- 1998 *Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121-122, Tilgher, Genova
- 2005 *Theodor W. Adorno. L'estetica. L'etica*, a cura di Elio Matassi e Elena Tavani, numero monografico della rivista «Cultura tedesca» n. 26, Donzelli Editore, Roma
- 2005a *Theodor Wiesengrund Adorno. La ricezione di un maestro conteso*, Atti del seminario internazionale di Villa Vigoni 2-3 Aprile 2003, a cura di Massimo Ferrari e Aldo Venturelli, Leo S. Olschki, Firenze
- 2005b *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, a cura di Lucio Cortella, Mario Ruggenini, Alessandro Bellan, Donzelli Editore, Roma
- 2006 *The Cambridge Companions to Adorno*, Cambridge University Press, Online publication
- 2008 *La Dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, a cura di Mariannina Faila ManifestoLibri, Roma,

- 2008a *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, a cura di Luigi Pastore e Thomas Gebur Manifestolibri, Roma
- 2010 *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, a cura di Gerhard Richter, Fordham University Press, New York
- 2014), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, a cura di Giulia Gamba, Giuseppe Molinari, Matteo Settura, Mimesis, Milano
- 2016 *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, a cura di Giovanni Matteucci e Stefano Marino, Quodlibet, Macerata

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Agamben, Giorgio

1977 *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino

1998 *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino

2007 *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino

2008 *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino

2011 *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza

2012 *Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza

2014 *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza

Alfieri, Alessandro

2013 *Soggettività e oggettività nel cinema "caligarista" tedesco. L'ambiguità costitutiva dell'estetica espressionista*, in *Premio nuova estetica*, a cura di Luigi Russo, Aesthetica Preprint, Palermo

2015 *Necessità e fallimento della forma. Saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Milano, Mimesis

Allkemper, Alo

1981 *Rettung und Utopie: Studien zu Adorno*, Schöningh, Paderborn

Bachmann, Ingeborg

1980 *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R. Piper Verlag, München; trad. it., *Letteratura come utopia: lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 2011

Barthes, Roland

1953 *Le défré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003

Beckett, Samuel

1983 *Disiecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, London; trad. it., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Egea, Milano, 1991

Bellan, Alessandro

2006 *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica*, Il Poligrafo, Padova

Verità dell'utopia. In appendice al dialogo tra Bloch e Adorno, in «La società degli individui», Franco Angeli

2009 (con A. Cicatello, L. Cortella), *Le "Meditazioni sulla metafisica" nella Dialettica negativa di Adorno. Introduzione, commento, analisi critica*, in L. Cortella (a cura di) *Teoria critica e metafisica*, Mimesis, Milano

Benhabib, Seyla

1986 *Critique, Norm, and Utopia: A study of the foundation of Critical Theory*, Columbia University Press, New York

Benjamin, Walter

1955 *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Per la critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995

1974 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999

Über den Begriff der Geschichte, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997

1980 *Eduard Fuchs: Der Sammler und der Historiker*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; trad. it., *Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, vol. VI, Einaudi, Torino, 2004

1982 *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *I «passages» di Parigi*, V. I, Einaudi, Torino, 2007

1994 Th.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di L. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; trad. it., W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. Scholem e Th.W. Adorno, Einaudi, Torino, 1978

2012 *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino

Benveniste, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966; trad.it., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 2010

Bergson, Henri

1955 *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1955

Bloch, Ernst

1964, *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.; *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

Bodei, Remo

1998 *Le ombre della ragione. L'emancipazione come mito?*, in Th. W. Adorno. *Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121/122

2014 *Strappare il vero dal falso*, in Th.W. Adorno, Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, trad. It., *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna

Borghero, Carlo

2016 *La dialettica dell'Illuminismo prima di Horkheimer e Adorno. Aspetti del processo ai Lumi nel Novecento*, in «Diciottesimo secolo», anno I

Brecht, Bertolt

1940 *Neue Technik der Schauspielkunst*, in «Versuche», n.11; trad. it. *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1979

Cacciari, Massimo

2002 *Icone della legge*, Adelphi, Milano

Caproni, Giorgio

1996 *La scatola nera*, Garzanti, Milano

Carchia, Gianni

1976 *Sulla Teoria estetica di Th.W. Adorno*, in «Il Verri», n. 4, dicembre

1983 *Il "Passagenwerk" di Walter Benjamin*, in «Aut Aut», n. 197-198, Settembre-dicembre

2000 *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata

2009 *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata

Cassirer, Ernst

1923 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlin; trad. it., *Filosofia delle forme simboliche*, Vol II, La Nuova Italia, Firenze, 1988

2003 *Sprache un Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Felix Meiner Verlag, Hamburg; trad. it. *Linguaggio e mito*, SE, Milano, 2006

Celan, Paul

1983 *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke*, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *La verità della poesia. «Il meridiano» e alter prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 2008,

Chitussi, Barbara

2010 *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano

Cicatello, Angelo

2001 *Dialettica negativa e logica della parvenza. Saggio su Theodor W. Adorno*, Il Melangolo, Genova

Coccia, Emanuele

2011 *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna

Cometa, Michele

1990 *Gli dei della lentezza. Metaforiche della «pazienza» nella letteratura tedesca*, Guerini e Associati, Milano

Cortella, Lucio

2006 *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma

2009 *Teoria critica e metafisica*, Mimesis, Milano

Costantini, Filippo

2016 *Cosa mostra la dialettica? Contraddizione, negazione e non-identità in Hegel e Adorno*, in Giovanni Matteucci e Stefano Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, Quodlibet, Macerata

D'Angelo, Paolo

1989 *Simbolo e arte in Hegel* Laterza, Roma-Bari, 1989

Deleuze, Gilles

1964 *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it., *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967

1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris; trad.it., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997

1991 (con F. Guattari), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuit, Paris; trad. it., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002

1992 *L'Épuisé*, Le Éditions de Minuit, Paris; trad. it., *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Nottetempo, Roma, 2015

De Martino, Ernesto

1948 *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri

Derrida, Jacques

1967 *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 2002

Desideri, Fabrizio

1998 F. Desideri, *Mimesis e techne nella Teoria estetica*, in *Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121/122

2002 *La dialettica dell'estetico e il paradosso dell'opera: Adorno e la Teoria estetica*, in Id., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'opera d'arte*, Il Melangolo, Genova

- 2009 *Inattualità di «Teoria estetica»*, in Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino
- 2010 *Il Trauerspiel come «storia originaria» del significare: la polarità tra simbolo e allegoria*, in F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma
- 2013 *Sulla polarità tra “Estetica” e “Poietica”*: intorno al *Discorso sull'estetica di Paul Valéry*, in Id., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano
- 2014 *Hegel e l'opaca origine dell'arte*, in «aut aut», ottobre-dicembre

De Vito, Emiliano

- 2015 *L'immagine occidentale*, Quodlibet, Macerata

Di Cesare, Donatella

- 2003 *Utopia del comprendere*, Il Melangolo, Genova

Di Giacomo, Giuseppe

- 1999 *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari
- 2003 *Introduzione a Klee*, Roma-Bari, Laterza
- 2004 *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in «Cultura tedesca» n. 26, 2004
- 2005 *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «Idee», 58
- 2008 *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz*, in M. Failla (a cura di) *La Dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifesto Libri, Roma
- 2009 *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione*, in R. Colombo e G. Di Giacomo (a cura di), *Beckett ultimo atto*, Albo Versorio, Milano
- L'immagine tra determinatezza e indeterminazione. L'interpretazione di E. Garroni*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*, Mimesis Edizioni, Milano
- Il Male oggi: produzioni artistiche e riflessioni estetiche*, in *Il Male e l'Essere. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 17-19 Marzo 2008*, Mimesis, Milano
- 2010 *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in «Aisthesis», «Rivista di estetica on line»
- 2012 *Memoria e testimonianza tra estetica ed etica*, in *Volti della memoria*, a cura di G. Di Giacomo, Mimesis, Milano, 2012
- 2013 *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», n. 52
- 2015 *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari
- 2016 *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma

Esposito, Roberto

2016 *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino

Farina, Mario

2009 *Adorno e la genesi del pensiero critico*, in Th. W. Adorno, Th.W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano

2014 *Utopia e critica. L'eredità della filosofia classica tedesca nel pensiero di Adorno*, in *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, a cura di G. Gamba, G. Molinari, M. Settura, Mimesis, Milano-Udine

Foucault, Michel

1994 *Dits et écrits (1954-1988)*, t. IV 1980-1988, Paris, Gallimard

1998 *Dits et écrits*, Paris, Gallimard; trad. it., *Archivio Foucault 3. Estetica dell'esistenza, Etica, Politica*, A cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano

Franzini, Elio

1994 *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini Studio, Milano

Galli, Carlo

2010 *Introduzione*, in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1944; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010

Gardini, Nicola

2014 *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino

Garroni, Emilio

1982 *I paradossi dell'esperienza*, Enciclopedia Einaudi, v. XV, Einaudi, Torino

1986 *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari

1992 *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano

2003 *Magia ed eros: due esempi pretelematici di unità realtà-finzione*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e critica*, Laterza, Roma-Bari

2005 *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari

2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata

Gentili, Carlo

1998 *L'assurdo canto delle Sirene*, in *Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121/122

Godani, Paolo

2009 *Deleuze*, Carocci, Roma

Habermas, Jürgen

1985 *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung*, in Id., *Die philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it., *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari, 1988

Hammer, Espen

2015 *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, Cambridge

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

1812-16 *Wissenschaft der Logik*, Schrag, Nürnberg, 2voll.; trad. it., *Scienza della logica*, a cura di Valerio Verra, UTET, Torino, 2004

1842 *Vorlesungen über die Ästhetik*, a cura di H. G. Hotho, Berlin; trad. it., *Estetica*, Einaudi, Torino, 1997

Heidegger, Martin

1961 *Nietzsche*, Verlag Günther Neske Pfullingen; trad. it., *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2013

Heller-Roazen, Daniel

2005 *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books, New York; trad. it., *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata, 2007

Hohenneger, Hansmichael

2009 *Walter Benjamin: immagini dialettiche e schematismo storico*, in *Ripensare le immagini*, Mimesis Edizioni, Milano

Hogh, Philip

2015 *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist

Huhn, Tom

2006 *Thoughts beside Themselves*, Cambridge Companions Online, Cambridge University Press

Honneth, Axel

1986 *Kritik der Macht*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; trad. it., *Critica del potere: la teoria della società in Adorno, Foucault e Habermas*, Dedalo, Bari, 2002

Jakobson, Roman

1963 *Essai de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris., trad.it., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2012

Jameson, Fredric

1971 *Marxism and Form*, University Press, Princeton; trad. it., *Marxismo e Forma*, Liguori Editore, Napoli, 1975

Jesi, Furio

2001 *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino

Jimenez, Marc

1973 *Adorno: arte, idéologie et théorie de l'art*, Bourgois, Paris, 1973; trad. it., *Adorno: Arte, ideologia e teoria dell'arte*, Biblioteca Cappelli, Bologna, 1979

Kant, Immanuel

1982 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke in zwölf Bänden*, a cura di W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a M; trad. it., E. Garroni e H. Hohenegger (a cura di), *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 2011

Klee, Paul

1956 *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form-und Gestaltungslehre. Teil 1*, a cura di J. Spiller, Benno Schwabe, Basel; trad.it., *Teoria della forma e della figurazione. Vol. 1*, pref. di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano, 1959

Knatz, Lothar

2008 *L'estetica di Adorno tra manifestazione e apparenza*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma

Koselleck, Reinhart

1979 «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» – zwei historische Kategorien, in Id., *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.; trad. it., «Spazio di esperienza» e «Orizzonte di aspettativa». *Due categorie storiche*, in Id., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna, 2007

Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand

1967 *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Univ. De France, Paris, 1967, trad. it., *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari

Larsen, Neil

2010 *The Idiom of Crisis: On the Historical Immanence of Language in Adorno*, in G. Richter (a cura di), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, Fordham University Press, New York

Latini, Micaela

2008 *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in *La dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifesto Libri, Roma

Lévi-Strauss, Claude

2000 *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino

Lukács, György

1920 *Theorie des Romans*, Berlin; trad. it. di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, Se, Milano

1973 *Frühe Schriften zur Aesthetik [1912-1918]. I Band: Philosophie der Kunst [1912-1914]*, trad. it., *Filosofia dell'arte*, Sugarco, Milano

Marino, Stefano

2010 *Un intreccio dialettico. Teoresi, estetica e metafisica in Theodor W. Adorno*, Aracne, Roma

2016 *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci e S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, «Discipline Filosofiche» XXVI 2, Quodlibet, Macerata

Matteucci, Giovanni

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano

La paralinguisticità dell'estetico, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico»

2014 *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, Mimesis, Milano

2016 *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci e S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, «Discipline Filosofiche» XXVI 2, Quodlibet, Macerata

Maurizi, Marco

2004 *Adorno e il tempo del non-identico*, Jaca Book, Milano 2004

2015 *Chimere e passaggi. Cinque attraversamenti del pensiero di Adorno*, Mimesis, Milano

Mazzeo, Marco

2005 *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata

Menke, Christoph

1998 *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge

Merleau-Ponty, Maurice

1964 *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989

1995 *La nature*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it., *La Natura*, Raffaello Cortina, Milano, 1996

Montani, Pietro

1985 *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Marsilio Editori, Venezia

2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari

2016 *L'autonomia dell'arte nel tempo della rete*, in L. Marchetti (a cura di), *L'estetica e le arti. Studi in onore di G. Di Giacomo*, Mimesis, Milano

Moutot, Gilles

2004 *Adorno. Langage et réification*, Presses Universitaires de France

2010 *Essai sur Adorno*, Éditions Payot & Rivages

Müller-Doom, Stefan

2003 *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am main; trad. it. *Theodor. W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma, 2003

Nicholsen, Shierry Weber

1997 *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*, in *The semblance of subjectivity. Adorno's Aesthetic Theory*, a cura di T. Huhn e L. Zuidervaart, The MIT Press Cambridge, Massachusetts

Nuzzo, Angela

2008 *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di) *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma

O'Connor, Brian

2004 *Adorno's Negative Dialectic*, The Mit Press Cambridge, London

Pastore, Luigi

2008 *L'utopia del non-identico e la radice mimetica della conoscenza*, in *Theodr W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma

Petrucciani, Stefano

1984 *Ragione e dominio. L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer* Salerno Editrice, Roma, 1984

2004 *Un pensiero sul margine del paradosso*, in Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, trad. It., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino

2007 *Introduzione a Adorno*, Laterza, Roma-Bari

2013 *De Martino, Adorno, e le avventure del Sé*, in «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», Anno XXXI, n.2, Maggio-Agosto

Recalcati, Massimo

2011 M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano

Rose, Gilian

1978 G. Rose, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, MacMillan, London

Rosito, Vincenzo

2008 "Essere altro da come si è". *Libertà riflessiva e pratiche di libertà nel pensiero di Theodor W. Adorno*, in *La Dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifesto Libri, Roma

Ruschi, Riccardo

1990 *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero di Theodor. W. Adorno*, Edizioni Unicopli, Milano

Saussure, Ferdinand de

1916 *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris; trad.it., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1970

Scafoglio, Luca

2013 *La merce e il mito. Su Adorno e la Teoria critica*, Manifestolibri, Roma

Schweppenhäuser, Gerhard

1998 *Il duplice fallimento della cultura. La Kulturkritik adorniana oggi*, in *Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121/122

2008 , *Osservazioni sul concetto di verità di Adorno*, in *Th.W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma

Tavani, Elena

1994 *L'apparenza da salvare. Saggio su Th. W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano

2004 *Estetica della non-identità in Theodor W. Adorno*, in «Cultura tedesca» n. 26

2012 *L'immagine e la mimesi. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano

Tertulian, Nicolas

1985 *Lukács/Adorno – la réconciliation impossible*, in «Revue d' Esthétique», 8

Testa, Italo

2005 *Doppia svolta. L'ontologia allegorica del primo Adorno e l'ombra di Heidegger*, in *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, a cura di L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan, Donzelli Editore, Roma

2012 *Corpus. Reificazione e anamnesi della natura*, in A. Bellan (a cura di), *Teorie della reificazione*, Mimesis, Milano

Thyen, Anke

1989 *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Vacatello, Marzio

1972 *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze

Valéry, Paul

1975 *Discours sur l'esthétique*, in Id., *Œuvres*, 2 voll., Gallimard, Paris; trad. it., *Discorso sull'estetica*, in Id., *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 2014

Velotti, Stefano

1999 *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche Editrice, Parma

2003 *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari

2014 *Dare l'esempio. Cosa è cambiato nell'estetica degli ultimi trent'anni?*, in «Studi di estetica», 1-2

2016 *La «dialettica del controllo» e «il momento della non intenzionalità». Note sul rapporto tra arte, cultura e società a partire da Adorno (e Kant)*, in *L'estetica e le arti. Studi in onore di G. Di Giacomo*, Mimesis, Milano

Vinci, Paolo

2004 *Adorno critico di Hegel*, in «Cultura tedesca» n. 26

Virno, Paolo

1985 *Convenzione e materialismo. L'unicità senz'aura*, Derive Approdi, Roma

1995 *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli, Roma

1999 *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino

2003 *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino

2006 *Promemoria su Ernesto de Martino*, in «Studi Culturali», III, n. 1

Moltitudine e principio di individuazione, in G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, Derive Approdi, Roma, 2006

2013 *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Bollati Boringhieri, Torino

2015 *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata, 2015

Weil, Simone

1957 *La personnalité humaine, le juste et l'injuste*, in Id., *Écrits de Londres*, Gallimard, Paris; trad. it. *La persona e il sacro* in R. Esposito (a cura di), *Oltre la politica. Antologia del pensiero impolitico*, Mondadori, Milano, 1996

Wellmer, Albrecht

1985 *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., *La dialettica moderno-postmoderno. La critica della ragione dopo Adorno*, Unicopli, Milano, 1987, p. 127

1998 A. Wellmer, *La promessa della felicità e perché essa non può essere mantenuta*, in Th.W. Adorno. *Mito, mimesis, critica della cultura*, «Nuova corrente», n. 121/122

Winnicott, Donald W.,

1988 *Human nature*, The Winnicott Trust; trad. it., *Sulla natura umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1989

Wu, Jing

2011 *The logic of Difference in Deleuze and Adorno. Positive Constructivism VS Negative Dialectics*, Lambert Academic Publishing, Berlin