



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics

Ciclo XXXVI

Settore Concorsuale: 11/C4 – ESTETICA E FILOSOFIA DEI LINGUAGGI

Settore Scientifico Disciplinare: M-FIL/04 – ESTETICA

Adorno e l'estetico

Genesi e sviluppo di un problema teoretico

Presentata da: Elettra Villani

Coordinatore Dottorato

Prof. Claudio Paolucci

Supervisore

Prof. Giovanni Matteucci

Esame finale anno 2024

a Maura e Roberto

*Mein schönstes Gedicht?
Ich schrieb es nicht.
Auf tiefsten Tiefen stieg es.
Ich schwieg es.*

MASCHA KALÉKO

INDICE

ABSTRACT	3
INTRODUZIONE. Adorno ancora una volta	4
1. <i>Wozu noch Adorno?</i>	4
2. Oltre un Adorno “francofortese”	5
3. L’estetico nel circolo francofortese	8
4. Contro un <i>terrible simplificateur</i>	13
Parte Prima. ARTE: UN CORRELATO NON PIÙ OVVIO	21
CAPITOLO 1. Nel segno dell’estetico: Adorno lettore di Kierkegaard	22
1. Kierkegaard: un <i>leitmotiv</i> del pensiero adorniano	22
2. Un progetto di critica immanente	31
3. Contro il fascino del poeta Kierkegaard	36
4. L’esperienza del senso come <i>Verstelltheit</i>	41
5. <i>Intérieur</i> : tra immagine, storia e natura	45
6. La dissoluzione dell’esistenza	52
7. La costruzione dell’estetico	60
8. Sulla verità e non-verità in Kierkegaard	67
CAPITOLO 2. Sul concetto di bello	73
1. Una propedeutica a <i>Teoria estetica</i>	76
2. Verso un’esperienza tensiva della bellezza: Adorno legge il <i>Fedro</i> di Platone	83
3. La possibilità della bellezza oggi: il parallelogramma di forze	91
4. <i>Excursus</i> : il paesaggio culturale	102
4.1 Il paesaggio adorniano: tra biografia e teoria	102
4.2 Scorci toscani	103
4.3 Esperienza artistica del paesaggio	106
4.4 <i>Coincidentia oppositorum</i>	109
4.5 Amorbach	113
4.6 Sentire il paesaggio, sentire la natura	117
Parte Seconda. LA COSTELLAZIONE DELL’ESTETICO	121
Oltre una dottrina del bello e dell’arte	122
CAPITOLO 3. Herr Professor Adorno	126
1. La vita postuma di Adorno: l’archiviazione del suo lascito	126
2. I corsi universitari: un caso studio	128

INDICE

CAPITOLO 4. Il bello naturale	137
1. <i>Naturam Expelles Furca, Tamen Usque Recurret</i>	137
2. Storia di un concetto estetico controverso	148
2.1 L' <i>Ästhetik der Natur</i> dopo Adorno: Martin Seel e Gernot Böhme	149
2.2 Teorizzazioni anglofone: Ronald Hepburn e l' <i>enviromental aesthetics</i>	153
2.3 Teorizzazioni tedesche: Simmel e Ritter	159
2.4 L'ombra buia dell'idealismo	165
2.5 Il verdetto hegeliano	170
3. Cronologia di un problema irrisolto	176
4. Verso un'obiettività estetica	178
5. Un tessuto intrinseco di mediazioni	185
6. Il bello naturale e la promessa del possibile	194
CAPITOLO 5. <i>Ad spezifish Ästhetisches</i>	207
1. Pensiero, esperienza, esteticità nella teoria estetica di Adorno	207
2. Ripensare il con-tatto	221
3. La <i>désinvolture</i> di una logica seconda	231
4. L'immagine estetica del campo di forze	237
4.1 Adorno e Berleant: un tentativo di dialogo	243
5. «Ciò che in essa non accade»	248
CONCLUSIONE. « <i>Zum Ende</i> »	263
1. La ferita Adorno	263
2. Una filosofia che si slega la benda dagli occhi	267
BIBLIOGRAFIA	272
RINGRAZIAMENTI	284

ABSTRACT

La presente ricerca intende indagare la categoria dell'estetico nel pensiero di Theodor W. Adorno, mettendone in luce una dimensione che eccede il mero orizzonte artistico. Stando al titolo del suo incompiuto, lo sforzo filosofico adorniano si configurerebbe infatti come il tentativo di dar vita a una teoria che si qualifica come estetica, ossia che procede esteticamente. In tal senso, l'estetico assumerebbe una valenza teoretica che non trova alcuna tematizzazione testualmente esplicita, ma che, al contrario, sarebbe da rintracciare nel modo in cui una teoria estetica opera. Di conseguenza, l'estetico non si tradurrebbe affatto in un irrazionale rifiuto del medium concettuale, quanto piuttosto in una sua modalità d'applicazione che differisce significativamente da quella della teoria tradizionale. Estetica è precipuamente quella logica, altra dalla logica totalizzante, che affonda le proprie radici in quel terreno esperienziale e materiale che sfugge costitutivamente al concetto, pur alimentandolo. Riconoscere un'istanza teoreticamente performativa dell'estetico significa, allora, saper cogliere nel tematismo della teoria estetica quel tessuto denso di nessi tanto logicamente stringente, quanto refrattario a ogni identificazione integrale e, pertanto, sempre aperto al possibile e al non-identico.

Parole chiave: Adorno – teoria estetica – estetico – performatività

This research intends to investigate the category of the aesthetic in the thought of Theodor W. Adorno, highlighting its dimension that goes beyond the mere artistic horizon. According to the title of his unfinished work, Adorno's philosophical effort can indeed be seen as an attempt to give shape to a theory that qualifies itself as aesthetic, that is, that proceeds aesthetically. In this sense, the aesthetic would take on a theoretical value that is not textually explicit, but detected in the way an aesthetic theory operates. Thereby, the aesthetic does not coincide with an irrational rejection of the conceptual medium, but rather with a mode of its application that differs significantly from that of traditional theory. Aesthetic is primarily that logic, other than a totalising logic, which is rooted in the experiential and material ground that constitutively eludes the concept, while nourishing it. Recognising a theoretically performative instance of the aesthetic means, then, being able to grasp in the thematism of aesthetic theory that dense thread of connections, which is as logically stringent as it is refractory to any all-encompassing identification and, therefore, always open to the possible and the non-identical.

Keywords: Adorno – aesthetic theory – aesthetic – performativity

INTRODUZIONE

Adorno ancora una volta

I borghesi sopravvivono a se stessi
come spettri annunciatori di sventura.
ADORNO

1. *Wozu noch Adorno?*

Sono trascorsi più di cinquant'anni dalla pubblicazione di *Teoria estetica*, l'ultimo grande e incompiuto sforzo adorniano che conclude – *volens nolens* – un arco di riflessioni estetiche pluridecennale, inaugurato già dal *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico* nel 1933. Seppur risibile allo sguardo millenario della storia della filosofia occidentale, la distanza che ci separa da Adorno si rivela sotto certi aspetti determinante. Basti pensare all'intensificazione e alla capillarizzazione esponenziali di tutti quei fenomeni che, in modo poco lusinghiero, venivano da lui marchiati quali prodotti paradigmatici dell'industria culturale, e il cui immenso impatto teorico oggi disegna un panorama di indagine inevitabilmente più complesso e forse impensabile rispetto a qualche decennio fa. Allo stesso modo, sono da menzionare i recenti e più che mai vivaci sviluppi in campo estetico-filosofico, come ad esempio l'*Everyday aesthetics*, che con una sempre maggiore consistenza teorica apre le categorie estetiche alla realtà e alle pratiche del quotidiano.

A prima vista, parrebbe dunque che le tendenze più attuali segnino un certo superamento della filosofia di Adorno o, meglio, di quella vulgata di Adorno, quale strenuo e intransigente critico dell'industria culturale, non meno che elitario apologeta della Grande Arte¹. Infatti, da un lato, la presunta attualità della diagnosi socioculturale adorniana e la sua ferrea e unilaterale condanna dei prodotti dell'industria culturale², decantate da tale lettura del pensiero di Adorno, rischiano di irrigidirsi in posizioni ideologiche e obsolete, incapaci di cogliere la complessità propria oggi di questi fenomeni. Dall'altro, altrettanto improduttivo risulta eleggere la figura adorniana a baluardo dell'arte autonoma e

¹ Addirittura, per Yves Michaud, la posizione di Adorno «vale non più di ogni difesa del formalismo dell'*art pour art*, ossia non va molto al di là dell'affermazione (platonica e platonista) per la quale l'arte si trasforma in cosa», il che lo renderebbe perfettamente assimilabile al romanticismo borghese, che pur criticava. Cfr. Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano, 2019, p. 125.

² Per un'efficace ricostruzione del dibattito intorno alla *Kulturindustrie* cfr. T. Gebur, *Il programma dell'industria culturale: un'intuizione ancora attuale?* in L. Pastore, T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, manifestolibri, Roma, 2008, pp. 371-84.

avanguardistica, quando è ormai chiaro che ci si muove sempre di più verso un superamento del confine artistico come esclusivo orizzonte speculativo dell'estetica.

Posta in questi termini la questione, sembra più che lecito chiedersi perché interrogarsi ancora su un pensiero estetico che, così presentato, sotto ampi aspetti dimostra di aver esaurito la propria presa critica, e di essere, come direbbe lo stesso Adorno, invecchiato. Tant'è che continuare a studiare la sua teoria estetica sarebbe frutto piuttosto di un gusto personale o, nella migliore delle ipotesi, di un puro esercizio di pensiero. In linea con questa visione è, per esempio, la posizione di Winfried Menninghaus, che scorge nel pensiero di Adorno l'esito finale dell'estetica classica, inefficace oggi perché appellantesi a un paradigma di opera d'arte ormai anacronistico³. Come si può ben immaginare, non è questa la convinzione che anima il presente progetto, che anzi crede in una forte capacità della teoria critica adorniana di agire ancora sul vigente, individuando quelle sacche di resistenza – seppur marginali – che impediscono una piena integrazione nella realtà imperante. Per riuscire a dar conto di tale possibilità, si ritiene sia doveroso spogliare Adorno e la sua teoria estetica di una veste ormai frusta per riscoprirne il potenziale critico finora inespresso.

2. Oltre un Adorno “francofortese”

Come in ogni banale semplificazione, anche in quest'immagine stereotipata di Adorno pur permane un fondo di verità. Ciononostante, è indubbio che alla sedimentazione della stessa abbia fortemente contribuito una tradizione interpretativa che almeno fino agli inizi degli Anni '80 ha orientato unilateralmente il proprio interesse verso le tematiche di *Dialettica dell'Illuminismo*, servendosi come chiave di lettura per l'intera produzione adorniana: nel segno, cioè, di un aspro negativismo teorico-critico.⁴ Sebbene, in seguito, lo spettro di interpretazioni si sia volto con maggior interesse verso gli aspetti speculativi, linguistici ed estetici della filosofia di Adorno, invece che solo decostruttivo-sociologici, il fascino di quella versione di maniera ha sempre influito in modo determinante sulla ricezione complessiva del suo pensiero. Si consideri, per esempio, il profilo filosofico che numerosi

³ W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2013, p. 216.

⁴ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa, 2012, pp. 33-4.

manuali liceali⁵ tratteggiano della Scuola di Francoforte e dei suoi membri. Fatta eccezione forse per menzioni a Marcuse e a Benjamin, difficilmente essi consegneranno un quadro che si estende oltre *Dialettica dell'Illuminismo* e i suoi autori, la complessità di pensiero dei quali viene sommariamente ricondotta alla suddetta opera. Tuttavia, una tale semplificazione tematica è comprensibile, se non addirittura scusabile, nell'ottica di programmi scolastici che stentano a coprire le fasi più recenti della storia della filosofia. Meno perdonabile è, viceversa, se questa tendenza di far equivalere la ricchezza intellettuale francofortese – di Adorno e Horkheimer *in primis* – alla sola opera del 1947 perdura anche in ambiti più specialistici.

D'altronde, non si può nascondere come *Dialettica dell'illuminismo* sia stata davvero una pietra miliare del pensiero Novecentesco, che tanto in positivo quanto in negativo – e qui si pensa in primo luogo a Habermas – ha profondamente plasmato nell'immaginario collettivo l'identità della prima generazione dei Francofortesi. Per rendersi conto del significato anche simbolico che quest'opera assume, basta scorrere l'indice de *Die Frankfurter Schule*⁶ di Rolf Wiggershaus, una delle più accreditate⁷ monografie sulla Scuola di Francoforte. Oltre a dedicarle un intero capitolo, Wiggershaus utilizza il riferimento a *Dialettica dell'illuminismo* come modello per presentare altre tre opere in altrettanti titoli di capitoli: *Horkheimers »Dialektik der Aufklärung«: Eclipse of Reason*; *Marcuses »Dialektik der Aufklärung«: Eros and Civilization*; *Adornos Fortsetzung der Dialektik der Aufklärung: Negative Dialektik*. In breve, dunque, il testo del 1947 è per Wiggershaus paradigma universale attraverso cui leggere tutta la principale produzione francofortese.

A ben vedere, una tale operazione sembrerebbe altresì implicare una nozione di “Scuola di Francoforte” perfettamente omogenea e coesa. Che, in realtà, le cose fossero ben più complesse lo dimostra *in primis* il fatto che questo appellativo non fosse utilizzato dai membri medesimi per autodefinirsi, bensì coniato retrospettivamente quale categoria

⁵ Si prenda come esempio *Il nuovo protagonisti e testi della filosofia*, a cura di G. Fornero e N. Abbagnano, Paravia, Varese, 2007, il quale dedica alla Scuola di Francoforte complessivamente una decina di pagine (pp. 669-80), con un forte accento sui temi della dialettica dell'illuminismo e dell'industria culturale.

⁶ Cfr. R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule: Geschichte, Theoretische Entwicklung Politische Bedeutung*, Carl Hanser Verlag, München, 1986, trad. M. Robertson, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, The MIT Press, Cambridge, 1995.

⁷ Pur riconoscendone il grandioso successo, Detlev Claussen recensisce l'opera di Wiggershaus in modo estremamente lucido, identificandone le chiare criticità strutturali. Vedi D. Claussen, *Stich-Worte. Mäßige Entstellung der Wahrheit*, in Theodor W. Adorno Archiv (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter I*, edition text + kritik, München, 1992, pp. 114-7.

storiografica solo agli inizi degli Anni '50.⁸ Affermando con forza la tesi secondo cui una Scuola francofortese come tale non sia mai esistita, Elisabeth Lenk, allieva di Adorno, scorge piuttosto individualità singole accomunate da un programma teorico-critico in varia misura dalle stesse sottoscritto. Ragion per cui, nel suo *Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt*, Lenk dichiara di voler difendere strenuamente il suo maestro proprio da quel cliché che sarebbe la cosiddetta Scuola di Francoforte. In tal senso, Lenk si oppone all'idea «wobei man eine direkte Linie zog von Adorno zu Habermas»⁹. Il rischio principale sarebbe infatti – come poi in parte è stato¹⁰ – di uniformare la ricezione del pensiero adorniano sulle critiche formulate da Habermas, soprattutto rivolte a *Dialettica dell'illuminismo*. Per quanto queste siano senz'altro anche legittime, nondimeno ancora oggi monopolizzano significativamente la discussione intorno alla posizione di Adorno.

Non è difficile immaginare, allora, che proprio sulla sua teoria estetica queste pesanti ipoteche abbiano sortito l'effetto più decisivo. In special modo, a risentirne maggiormente è stata la ricezione della categoria adorniana dell'estetico, costantemente contratta e schiacciata sulla componente artistica, fino a una completa identità con essa. Ciò emerge senza forzature, per esempio, dalle parole di Rüdiger Bubner: «[è] stato da tempo osservato che la *Dialettica dell'illuminismo* mette a disposizione la chiave più adatta per la problematica della teoria estetica»¹¹. A una simile modalità di lettura di *Teoria estetica* e della teoria estetica adorniana, questa ricerca vorrebbe offrire una valida alternativa, restituendo loro il respiro e la ricchezza di cui Adorno stesso le aveva dotate.

Come già anticipato, i luoghi comuni di un Adorno quale nemico giurato della cultura di massa e pertanto estimatore solo di un'arte riservata a pochi eletti non possono dirsi in sé totalmente falsi, ma sono certamente proposte ermeneutiche riduttive. Il problema sorge, però, quando si affrontano filosofi che fanno della complessità e dell'articolazione non lineare principi essenziali del loro filosofare. Si ammetterà senza troppe difficoltà che con

⁸ G. Richter, *Thought-images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford, 2007, p. 4.

⁹ E. Lenk, *Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt*, comparso sulla „Die Tageszeitung“ il 3/1/90, p. 15. Traduzione EV: «per cui si sia tirata una linea diretta da Adorno a Habermas».

¹⁰ Ne è un esempio la recensione di Rüdiger Bubner al volume di lezioni adorniane *Probleme der Moralphilosophie* pubblicato da Suhrkamp. Qui Bubner invoca ancora una volta il contesto di assoluta negazione adorniano, in via di emendamento grazie alle teorizzazioni habermasiane. Cfr. R. Bubner, *Weltverneinung im Professorenalltag. Von der Kulturindustrie hervorgezerrt: Adornos nachgelassene Vorlesung über Moralphilosophie*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 25/07/1996, p. 8.

¹¹ R. Bubner, *Può la teoria diventare estetica? Sul motivo principale della filosofia di Adorno*, in R. Bubner, *Esperienza estetica*, trad. it. M. Ferrando, Rosenberg&Sellier, Torino, 1992, p. 86.

Adorno sia proprio questo il caso e, di conseguenza, simili operazioni riduzionistiche rischiano di snaturarne il progetto, privandolo del suo intrinseco spessore intellettuale. Resta, comunque, il dato innegabile di un residuo veritativo anche in queste immagini alquanto stereotipate, ed è anzi quest'appiglio ultimo ad averne decretato la fortuna e la persistenza tra le varie proposte interpretative avanzate nel corso dei decenni.

Leggere *Teoria estetica* secondo le categorie e le formulazioni di *Dialettica dell'illuminismo* può apparire senz'altro legittimo, facendo appello a una sintonia e a una continuità tematica di fondo che dal capitolo *L'industria culturale* prosegue in un prolifico apparato saggistico, per approdare poi al capolavoro postumo, con particolare enfasi nelle sezioni d'apertura e conclusione dello stesso. In questo senso, *Teoria estetica* simboleggerebbe un esito scontato ma pur sempre plausibile di quel percorso diagnostico-critico nei confronti della modernità, avviato con l'opera del 1947.¹² Non solo: come menzionato in precedenza, *Dialettica dell'illuminismo* resta un'opera imprescindibile per comprendere sia Adorno sia il circolo francofortese, poiché essa ha davvero fornito una consacrazione – tanto interna al gruppo medesimo, quanto esterna nel panorama internazionale – di alcune delle coordinate di base che costituivano la *Kritische Theorie der Gesellschaft*. Anche senza scomodare il controverso concetto di “Scuola”, prorompe infatti l'evidente presenza di una compagine di intellettuali, i quali, aderendo concordemente a un determinato sfondo teorico, hanno dato vita a un dialogo continuo e stimolante su specifiche tematiche, fra cui compare senz'altro anche quella estetica.

3. *L'estetico nel circolo francofortese*

Tentare di ricostruire qui il dibattito francofortese sviluppato intorno alla questione estetica rischierebbe di appiattirne la profondità e la varietà, ricadendo insomma nelle stesse accuse di parzialità che sono state mosse dai primi passaggi di questo lavoro. Nondimeno, resta l'inamovibile necessità di fornire una rapida – per quanto consapevolmente non esaustiva – panoramica delle posizioni filosofiche in gioco. Innanzitutto, è bene precisare che sono numerosi gli esponenti gravitanti intorno all'*Institut der Sozialforschung* ad aver individuato nell'estetico – ora in un'accezione volutamente generica e non specificata – un momento centrale nell'analisi critica della società. Contributi in tal senso significativi non

¹² Cfr. *Introduzione* di F. Desideri, G. Matteucci a T. W. Adorno, *Teoria estetica*, F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), Einaudi, Torino, 2009, p. XV.

provengono soltanto dai più comunemente noti Adorno e Benjamin, bensì trovano formulazioni altrettanto pregnanti anche in Leo Löwenthal, Siegfried Kracauer, Max Horkheimer e Herbert Marcuse.

Un intenso confronto con la letteratura è stato condotto da Löwenthal con l'intento di formularne una sociologia critico-materialistica, pensata in qualità di strumento efficace per una critica dell'ideologia. Tra i suoi esiti più interessanti compaiono gli studi sul Premio Nobel norvegese Knut Hamsun, quale precursore dell'ideologia autoritaria, e sulla moda biografica come tendenza alla spersonalizzazione dell'individuo, reso così articolo di consumo. Attraverso alcune tappe fondamentali della storia della letteratura borghese, Löwenthal ha inoltre cercato di ricostruire il destino dell'uomo e della sua libertà, costantemente minacciata. Infine, non meno importante è la sua ricerca sul ruolo dei media letterari nella cultura di massa e sugli effetti sociali che questi esercitano sugli individui.¹³

L'analisi socioculturale raggiunge anche con Kracauer momenti di altissimo acume critico. Figura tutt'altro che secondaria e marginale, Kracauer orbita tangenzialmente intorno al circolo francofortese, avanzando considerazioni alquanto notevoli, tra cui quelle sulla massa come ornamento, ovvero sulla possibilità di penetrare nella struttura di un'epoca paradossalmente attraverso i suoi fenomeni di superficie. Altrettanto ricchi di spunti sono i suoi lavori sul cinema e sul film tedesco, della cui evoluzione Kracauer offre una lettura interconnessa agli avvenimenti politico-sociali della Germania del XX secolo, elaborando al contempo un'estetica cinematografica materiale spesso sottovalutata e, a tratti, alternativa al motivo della *Kulturindustrie* di Adorno e Horkheimer.

Anche quest'ultimo si cimenta in prima persona in riflessioni estetiche con il saggio *Neue Kunst und Massenkultur*¹⁴. Qui, Horkheimer contrappone un potenziale utopico dell'arte moderna, che per protesta contro la totalità vigente diviene dissonante, ai prodotti dell'industria culturale, innestando la propria discussione in un contesto che affianca – forse un po' sommariamente – il propagandismo della Germania nazionalsocialista alla cultura di massa americana.

Dar conto in estrema sintesi degli sviluppi estetici che tali filosofi hanno ideato assume la propria utilità se li si confronta con la proposta adorniana, facendone emergere così le

¹³ Per una panoramica più completa dei testi di Löwenthal e degli altri autori a seguire cfr. A. Honneth (a cura di), *Schlüsseltexthe der Kritischen Theorie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.

¹⁴ M. Horkheimer, *Neue Kunst und Massenkultur*, in „Zeitschrift für Sozialforschung“, IX/2, New York, 1941, pp. 290-304.

specificità non meno che gli aspetti comuni. Il punto nevralgico si situerebbe nel riconoscere la componente senza dubbio incisiva di critica sociale che permea anche la filosofia di Adorno e che, in buona sostanza, lo allineerebbe senza scarto ai pensatori sopracitati, suoi innegabili interlocutori. Infatti, se da un lato è impossibile non tacere le peculiarità singole di ognuno di loro nel metodo e nell'oggetto d'indagine, come anche nelle conclusioni raggiunte; dall'altro, permane l'incontestabilità di un taglio prospettico senza dubbio prevalente, ovvero un esame dell'estetico in un'ottica critico-sociale, che trova nell'artistico la sua sede indiscussa¹⁵.

Eppure, si dovrebbe avvertire che, nel caso adorniano, questa stessa componente – per quanto presente – non esaurisce la ricchezza della sua riflessione estetica. Anche senza scadere in versioni esageratamente stereotipate, ogni lettura di Adorno che non prende in considerazione l'eccedenza della sua categoria di estetico rispetto alle altre teorizzazioni francofortesi fallisce nel restituirci tutto Adorno. Ciò non significa che una tale interpretazione non sia legittima e in qualche misura corretta, ma, al contempo, non può che risultare affetta da parzialità: una parzialità che mutila precisamente quei tratti della teoria estetica di Adorno che le conferiscono ancora oggi una forza critica tutt'altro che esaurita. Raccogliere e dispiegare quell'eccedenza è allora l'intenzione primaria del presente progetto dottorale: ciò comporterà smarcare Adorno tanto dall'assolutizzazione del suo portato francofortese quanto dagli schemi esegetici più consolidati, affidandosi – seguendo ancora Lenk – all'unico luogo in cui Adorno davvero si dà: i suoi testi¹⁶.

A ben vedere, si noterà di certo che nel precedente elenco di pensatori particolarmente sensibili alla questione estetica compare un nome che non ha ottenuto riscontro nel pur stringato compendio delle rispettive teorizzazioni. Il destino riservato qui a Herbert Marcuse non è – come sembrerebbe – di crudele disinteresse, bensì di attenzione specifica, quale caso tipico di interpretazione della teoria estetica adorniana. Il suo saggio *La dimensione estetica*¹⁷, pubblicato nei tardi Anni '70, ne rappresenta un'ottima

¹⁵ Altrettanto indiscussa essa resta anche per buona parte della letteratura secondaria che riflette su questa tematica. Ne è un esempio la collezione di saggi sull'estetica della Scuola di Francoforte, che nella sua prefazione decanta finalmente la pubblicazione di contributi sugli esiti della «theory of art» francofortese. Cfr. R. Roblin (a cura di), *The aesthetics of the critical theorists: Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse, and Habermas*, The Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1990, p. vi.

¹⁶ E. Lenk, *Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt*, cit., p. 15.

¹⁷ Il titolo originale tedesco recita *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik*, tuttavia tanto la versione inglese licenziata da Marcuse stesso quanto quella italiana scelgono di tradurlo ricalcando il titolo di uno dei capitoli di *Eros e Civiltà*, intessendo con l'opera del 1955 un nesso diretto, testimoniato per altro dai contenuti stessi.

esemplificazione. Qui, Marcuse prende atto del debito contratto nei confronti dell'amico e collega in modo del tutto esplicito, ossia tramite richiami diretti nel testo e un ringraziamento oltremodo eloquente: «[i]l mio debito nei confronti della teoria estetica di Theodor Adorno non ha bisogno di riconoscimenti particolari»¹⁸.

Soffermarsi più approfonditamente su questo scritto permette di mostrare in termini concreti il canone esegetico attraverso cui è stata tradizionalmente letta la teoria estetica di Adorno e, in tal modo, di segnare la discontinuità di fondo della proposta che si sta avanzando. Si tratta, infatti, di presentare la lettura che Marcuse offre della riflessione adorniana, integrata nell'economia della sua personale argomentazione, per evidenziare come quella consegna una versione limitata della teoria estetica di Adorno, di cui tuttavia ha incarnato la tendenza interpretativa a lungo dominante, pur senza decadere in un'immagine di maniera e mantenendo una legittima plausibilità. È innanzitutto interessante osservare come, nel comporre il suo saggio, Marcuse si affidi in modo così sostanziale proprio al pensiero di Adorno: i due, infatti, sono stati spesso¹⁹ etichettati come i principali rappresentanti di anime opposte all'interno del circolo. Per quanto non siano certo mancate tra loro prese di posizione anche profondamente idiosincratiche, sarebbe più auspicabile limitare generalizzazioni tendenzialmente semplicistiche, per lasciar parlare invece le fonti dirette, che, in questo caso, danno conto di un concreto accostamento e dialogo di pensieri²⁰.

Quale ultimo esito della riflessione estetica marcusiana, il saggio si presenta come tentativo di critica all'estetica marxista nella sua forma più ortodossa. Contro una visione marxista dell'arte quale ideologia ed espressione di classe, Marcuse vede «il potenziale politico dell'arte nell'arte stessa, nella forma estetica in quanto tale»²¹. In questo specifico contesto, il procedimento espositivo marcusiano si appropria di categorie e concetti che in

¹⁸ H. Marcuse, *La dimensione estetica*, in H. Marcuse, *La dimensione estetica ed altri scritti. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, P. Peticari (a cura di), Guerini, Milano, 2002, p. 10.

¹⁹ Rimando nuovamente a R. Wiggershaus, *The Frankfurt School*, cit. per esempio pp. 218-22; 497-507, dove si pone una significativa enfasi sulla divergenza di vedute tra i due filosofi. Anche su questo punto fa breccia la critica del Claussen nella sopracitata recensione.

²⁰ Anche N. Fischer ritiene che Marcuse abbia raggiunto proprio ne *La dimensione estetica* probabilmente la massima vicinanza con alcuni aspetti del pensiero adorniano. Cfr. N. Fischer, *Frankfurt School Marxism and the Ethical Meaning of Art: Herbert Marcuse's The Aesthetic Dimension*, in "Communication Theory", Vol. 7, Issue 4, pp. 362-81. Dello stesso parere anche G. Schweppenhäuser, *Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse's Aesthetics*, come *Afterword* in H. Marcuse, *Art and liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, a cura di D. Kellner, Routledge, Abingdon/ New York, 2007, p. 243.

²¹ H. Marcuse, *La dimensione estetica*, cit., p. 11.

maniera inequivocabile rimandano a *Teoria estetica*. Da Adorno, infatti, sono mutate le teorizzazioni che più notoriamente caratterizzano il suo capolavoro postumo: *in primis*, il motivo chiave di ‘forma estetica’, intesa non come forma pura ma adornianamente come «contenuto che è diventato forma»²². Essa è per di più detentrica unica della funzione critica dell’arte, che, per suo tramite, riesce così a dar conto e al contempo a trascendere i rapporti sociali dati, denunciandoli.

Ancora in linea con Adorno, Marcuse rifiuta l’idea di rendere il valore rivoluzionario proprietà esclusiva di un’arte impegnata. Anzi, essendo la forma estetica vettore di autonomia e anticonformismo, non sono le esplicite tematizzazioni politicamente e socialmente schierate a decretare la portata rivoluzionaria di una creazione artistica, bensì le opere estreme, che incarnano autenticamente le «contraddizioni, che accusano la totalità di una società che attira tutto»²³. Tuttavia, anche l’autonomia delle forme più estraniare non può mai valicare la limitazione che le impone la dattità del materiale. In realtà, è proprio questo vincolo a rendere tale autonomia significativa e non banalmente astratta, in quanto necessaria «condizione nella quale l’arte può diventare un fattore sociale»²⁴. E ora non si è più davvero sicuri di star leggendo ancora Marcuse o direttamente *Teoria estetica*.

La valenza critica dell’arte non si esplica solo in un atto di accusa verso il vigente, ma anche nell’adombrare una promessa di liberazione, la cui realizzazione esula però dal dominio artistico, agendo esclusivamente in quanto apparenza. Possibile grazie alla forma estetica, tale promessa non è un’immagine del lieto fine pacificato, ma una segnata dal riflesso del dolore e dell’illibertà subiti. È proprio la persistenza di questo ricordo a preservare l’inconciliabile, malgrado l’ineliminabile colpa affermativa che affetta il sempre necessario momento della forma, quale istinto volto alla conciliazione. Questa «dialettica dell’affermazione e della negazione»²⁵ è definita da Marcuse la dialettica del bello e richiama in qualche modo la concezione adorniana di bellezza come «risultante di un parallelogramma di forze»²⁶. In tal senso, se colta in una dinamica di istanze tensive, la più tradizionale delle categorie estetiche può ancora esprimere un potenziale critico e – per Marcuse – politico, in grado di ribellarsi «contro il prevalente principio di realtà della

²² Ivi, p. 18.

²³ Ivi., p. 29.

²⁴ Ivi., p. 34.

²⁵ Ivi, p. 45.

²⁶ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958/1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano, 2011, p. 163.

dominazione»²⁷, esaltando la qualità erotica del bello e al contempo mettendone al bando la versione commercialmente sfruttata.

La sintesi proposta in questi brevi capoversi non riporta certo la totalità della posizione marcusiana; tuttavia, fornisce senz'altro un'impressione piuttosto precisa della sostanzialità del contributo adorniano. All'interno di un ragionamento profondamente plasmato da tesi già formulate in *Eros e civiltà*, Marcuse innesta la propria rilettura della teoria estetica di Adorno: ciò che ne estrapola, però, sono aspetti riconducibili soltanto alla funzione critico-sociale dell'artistico. Se ne potrebbe addurre come causa l'inserimento in un contesto filosofico già significativamente connotato in termini di simbiosi e interdipendenza tra teoria sociale ed estetica, quale quello marcusiano. Eppure, come già anticipato, questa ricezione di Adorno si accosta senza troppe difficoltà al filone che, in quegli anni e indubbiamente anche in seguito, racchiudeva il contributo della sua teoria estetica nei medesimi – forse, parziali – paradigmi esegetici.

4. *Contro un terribile semplificateur*

E, dunque, si può ritenere la restituzione marcusiana del pensiero estetico di Adorno fedele alla fonte ed esaustiva? Ne fa emergere l'ambizione profonda? Se così non fosse, a discapito di quali suoi aspetti si è imposta la parzialità interpretativa finora evocata? Attraverso questi quesiti si cercherà di introdurre le coordinate entro cui si svilupperà la presente ricerca, ossia nel segno di una rivalutazione dell'estetico adorniano e, con esso, del senso della sua teoria estetica.

L'immagine di Adorno consegnataci dagli schemi esegetici più consolidati lo ritrae quale sociologo, critico e teorico dell'arte fra i più influenti e prolifici del XX secolo. Indiscutibilmente lo è stato e numerosi suoi scritti ne sono la prova inoppugnabile. Che poi talune sue posizioni siano state largamente contestate – si pensi *in primis* al jazz²⁸ – non influisce in alcun modo sulla veridicità di questa lettura di Adorno. Le criticità sorgono, al contrario, quando ci si appresta a leggere *Teoria estetica* ancora una volta con la stessa intenzione di scorgervi soltanto una filosofia o teoria dell'arte. A ben vedere, partendo dal

²⁷ H. Marcuse, *La dimensione estetica*, cit., p. 45.

²⁸ Com'è noto, la critica talvolta molto aspra di Adorno al jazz ha incontrato nel corso dei decenni numerose resistenze e stroncature. Cfr. per esempio L. Cerchiari, *Il Jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Bompiani, Milano, 1997; o i toni più moderati di A. Bertinetto, *Adorno ce l'ha con il jazz*, disponibile online [Adorno ce l'ha con il jazz | Doppiozero](#) (2019).

capolavoro incompiuto, è possibile rinvenire retrospettivamente le tracce di un *fil rouge* che si snoda in tutta la riflessione adorniana, espandendosi oltre i soli testi esteticamente connotati, e che si potrebbe indicare come vero e proprio dispiegamento della teoria estetica di Adorno. Con l'espressione 'teoria estetica' si intende qui, dunque, quel progetto speculativo-filosofico che trova nell'omonimo testo la sua formulazione più compiuta, ma che, al contempo, diffonde le proprie propaggini in svariati altri scritti, essendo inscindibilmente intrecciato con l'intero apparato del pensiero adorniano.

Di conseguenza, bersaglio polemico di questo lavoro non sono le singole osservazioni sull'arte e sulle creazioni artistiche tratte dalla teoria estetica adorniana, che di per sé possono sottolinearne anche aspetti giusti e interessanti²⁹. Lo snodo più spinoso si situa, invece, nel presupposto non problematizzato e accettato quasi dogmaticamente di un'irenica equivalenza tra artistico ed estetico, frutto di un determinato contesto storico e culturale le cui premesse teoriche, nel caso di Adorno, necessitano una revisione critica. Con questo non si intende affermare la completa estraneità adorniana a quella stessa corrente di pensiero estetico tipica del XVIII e XIX secolo: non innestandosi in un vuoto di sapere, la riflessione del filosofo francofortese inevitabilmente dialoga con quella, servendosi sempre del suo strumento critico per eccellenza, la negazione determinata. Come si avrà modo di dimostrare, Adorno si ritrova così ad un tempo dentro e fuori la tradizione, accogliendo nella propria teoria estetica – pur modificandole intimamente – anche categorie fondanti della filosofia dell'arte e insieme spingendosene oltre, con lo sguardo fisso al nuovo.

Quanto al suo svolgimento, l'argomentazione del presente studio disegnerà un itinerario all'interno della categoria dell'estetico adorniana, facendosi massimamente carico dell'incremento di complessità – solitamente appiattito – che un tale obiettivo comporta. Si tratta, infatti, di rendere conto dell'articolazione di una definizione segnatamente costellativa dell'estetico e della sua funzione nel filosofare di Adorno. Prendere sul serio la plurivocità caleidoscopica dell'estetico significa indagare i nodi che lo stringono a concetti come non-identico, naturale, artistico,³⁰ ciascuno dei quali, però, preso singolarmente, non ne esaurisce la portata. Soltanto allargando lo spettro di indagine e

²⁹ Tra i tanti, questo può essere il caso del lavoro di M. Farina, il quale avanza tesi indubbiamente stimolanti, assumendo però come assioma di base il riconoscimento del campo dell'estetica «che per lui [Adorno, EV] coincide con quello dell'opera d'arte». Cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata, 2018, p. 30.

³⁰ In questa direzione va anche il lavoro già citato di E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*.

tenendo insieme tutti i fili di questo ordito, è possibile mettere a fuoco il senso profondo di una teoria che si fa estetica.

In particolare, ciò a cui si riduce l'attuale sforzo speculativo è legittimare il diritto di Adorno a essere enumerato in quella schiera di filosofi, per cui, secondo Emilio Garroni, l'estetica si configurerebbe come uso critico del pensiero, che nell'arte non trova altro che un referente privilegiato, un'occasione quanto mai propizia di riflessione. Non in quanto dottrina o disciplina settoriale, ma come filosofia in senso proprio, l'estetica mira quindi a una comprensione dell'esperienza *tout court*, guadagnata dall'interno dell'esperienza stessa.³¹ Per sostenere la validità di una tesi simile anche in relazione all'impalcatura estetica adorniana, sarà necessario mostrare come alla base dell'indagine filosofica di Adorno vi sia una diagnosi incisiva dell'esperienza. Sembra andare in questa direzione anche l'affermazione adorniana, secondo cui «la teoria estetica [...] ha come teatro l'esperienza dell'oggetto estetico»³². Tuttavia, non bisogna intendere il riferimento esperienziale come mera empiria, bensì quale esperienza nella sua accezione più densa e piena di significato, ossia che non resta prigioniera dei suoi tratti logico-conoscitivi³³.

A tal proposito, la posizione adorniana si accosta in modo deciso a quella hegeliana, da cui, però, altrettanto sensibilmente diverge se consideriamo le diverse concezioni dell'estetica che i due hanno maturato. Esse danno storicamente e teoricamente conto della possibilità di dinamicità e di oscillazione, intrinseca già a partire da Baumgarten alla definizione di estetica, la cui natura vibra tra la riflessione filosofica a pieno titolo e il sapere del bello e dell'arte. La sua pluralità e varietà definitoria ha suscitato perfino una certa insofferenza da parte di alcuni filosofi nell'utilizzarne il termine: Kant, per esempio, non se ne servì mai come nome disciplinare³⁴, e Schelling, nelle sue lezioni, lo evitò in favore di 'filosofia dell'arte'³⁵. Se non fosse stato per motivi accademici, anche Hegel

³¹ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano, 1992, pp. 25-6.

³² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 472. Per un commento molto pertinente a questo stesso passo, cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini, Milano, 1994, p. 168. Qui, Tavani sottolinea come tale oggetto estetico possa non coincidere con l'opera d'arte, e se anche così fosse, resta eloquente il focus innegabile sull'esteticità dell'esperienza, la sola che renda l'oggetto-arte filosoficamente rilevante.

³³ M. Jay, *Is Experience Still in Crisis?* in T. Huhn (a cura di), *The Cambridge Companion to ADORNO*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 137.

³⁴ Nella filosofia kantiana, troviamo l'occorrenza di estetica essenzialmente come Estetica trascendentale, quale prima parte della *Critica della Ragion pura*, ossia in quanto indagine delle condizioni a priori della conoscenza sensibile. Nella *Critica del Giudizio*, invece, all'estetico – qui esclusivamente come aggettivo – afferisce la facoltà inedita del giudizio riflettente.

³⁵ E. Garroni, *Estetica*, cit., p. 37.

avrebbe sposato la scelta terminologica schellinghiana, concependo il campo dell'estetica come filosofia della storia dell'arte, in quanto quest'ultima rappresenta una manifestazione dello spirito, precisamente la più bassa. Con Adorno, allora, l'intima riottosità dell'estetica a lasciarsi univocamente definire si fa ancora più intensa. Innanzitutto, si noti che il suo incompiuto si intitola *Teoria estetica* e che, come motto, era stato pensato il seguente frammento di Friedrich Schlegel: «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca di solito una delle due: o la filosofia o l'arte»³⁶. Ebbene, risulta difficile riuscire a determinare con sicurezza l'impatto teorico che questi elementi debbono aver esercitato sul progetto adorniano. Tuttavia, il suo rifiuto più volte espresso di un'estetica, quale branca circoscritta di un sistema idealistico, accostato all'attribuzione disorientante dell'aggettivo "estetica" alla teoria spinge a scovare il significato dell'estetico e del programma adorniano oltre la sola dottrina dell'arte.

A scanso di equivoci, la tesi che si propone non vuole sradicare la componente artistica dell'estetico: estirparla dalla riflessione tradirebbe la visione adorniana tanto quanto l'assolutizzarla. Per non parlare poi della contraddizione reale con i testi di Adorno in cui si incorrerebbe, se ci si avventurasse su tale sentiero. Allo stesso tempo però, paiono parimenti fallaci tutti quei tentativi ermeneutici che chiudono gli occhi davanti all'evidente eccedenza dell'estetico adorniano. Il riferimento è diretto in special modo a un *surplus* tematico lampante, quale è la trattazione di Adorno del bello naturale, esaminato certo in stretta relazione con il bello artistico, ma anche di per sé gravido di implicazioni teoretiche. Analizzare questo stesso motivo adorniano in tutta la sua innovatività rispetto ai tracciati estetici presentati dall'Idealismo in poi sarà una prerogativa centrale della ricerca. Oltre a essere un tema completamente esautorato dalla riflessione estetica idealistica e dunque interessante nella sua riproposizione adorniana, il bello naturale merita una particolare attenzione quale – seppur involontariamente – ultima e significativa rielaborazione teorica adorniana della natura.

Tali pagine di *Teoria estetica* chiudono, infatti, una parabola di considerazioni pluridecennali che hanno impegnato Adorno sin dalla conferenza *Die Idee der Naturgeschichte* (1932). Il ruolo di prim'ordine che la natura riveste per il filosofo francofortese è testimoniato senza dubbio dalla sua consistente produzione in materia, che trova in *Dialettica dell'illuminismo* un suo momento chiaramente nevralgico. Per quanto

³⁶ Vedi G. Adorno, R. Tiedemann, *Postilla editoriale*, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 499.

cruciale, però, esso non può considerarsi definitivo. A ulteriore dimostrazione del fatto che l'opera del 1947 non segni un punto di arrivo, bensì una tappa intermedia del pensiero adorniano, a tratti perfino rivisitata, si esaminerà in dettaglio l'*iter* speculativo intorno alla natura, a cui Adorno ha dato progressivamente forma. In particolare, saranno prese in considerazione fonti anche inedite³⁷, capaci di fornire formulazioni tutt'altro che scontate.

Tuttavia, l'operazione interpretativa che si vorrebbe qui intraprendere intende muovere al di là del solo strato tematico della teoria estetica adorniana, per farne viceversa emergere uno prettamente performativo. In altri termini, pur con l'eccezione appena citata, se ci si mantiene saldi a un mero livello contenutistico, difficilmente si potrà trascendere il discorso sull'opera d'arte. Eppure, è necessario trascenderlo per renderlo attivamente efficace: non prescindere da esso, ma, pensandolo, procedere oltre. Infatti, non bisogna mai perdere di vista l'indicazione principale che Adorno fornisce al lettore per interfacciarsi con la sua opera: il titolo. Stando a quest'ultimo, la proposta adorniana si configurerebbe come il tentativo di dar vita a una teoria che si qualifichi come estetica, ossia, si potrebbe anche dire, che proceda esteticamente. Per coglierne il senso profondo, si deve essere disposti a muoversi tra le sfasature liminari che distinguono un contenuto interno, un semplice *Inhalt*, da un contenuto complessivo, un *Gehalt*³⁸: rispettivamente, «oltrepassare la dialettica dell'estetica tradizionalmente intesa e vedere come al suo interno si apra una dialettica dell'estetico *stricto sensu*»³⁹.

Trascendere la questione tematica dell'opera d'arte significa focalizzarsi su ciò che in essa avviene e agisce, ovvero individuare quel tratto performativo dell'estetico a cui la teoria dovrebbe aspirare per dirsi essa stessa estetica. Per anticipare meglio la direzione argomentativa che si perseguirà, ci si affidi a un'immagine adorniana. Infatti, come talvolta accade, Adorno mette a disposizione del lettore certe immagini filosoficamente dense che, se interpretate in maniera adeguata, possono rappresentare un appiglio salvifico in

³⁷ Ci si riferisce qui a corsi universitari sull'estetica tenuti da Adorno all'università di Francoforte, al ritorno dall'esilio americano. Essendo materiale parzialmente inedito, ne è consentita la consultazione soltanto presso l'Adorno Archiv, nella sua sede berlinese.

³⁸ Si richiamano qui le proposte di traduzione avanzate da G. Matteucci e F. Desideri, pensate per rendere conto delle differenti sfumature di significato che Adorno attribuisce talvolta ai termini *Gehalt* e *Inhalt*. Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit. In particolare, con *Gehalt* si intenda un livello di contenuto che non si esaurisce nella esplicitezza del testo, pur partendo da essa. Tale *Gehalt* intrattiene una corrispondenza diretta con la configurazione (*Gestalt*) dell'opera, eccedente la mera disposizione di momenti: tradotto nel contesto evocato, si potrebbe sostenere come l'operatività dell'estetico, quale *Gehalt*, influenzi la composizione, quale *Gestalt*, travagliata e inconclusa della stessa *Teoria estetica*.

³⁹ F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. XVII.

quell'oceano paratattico che è la produzione adorniana, specie, poi, se compaiono più volte. È questo il caso del «malcapitato minatore (*Bergmann*) che non vede dove va, ma al quale il tatto indica esattamente la conformazione dei cunicoli, la durezza degli ostacoli, i punti sdruciolevoli e gli spigoli pericolosi, cosicché i suoi passi non si affidano mai al caso»⁴⁰. Il senso di questo luogo testuale diviene più chiaro e interessante se riportato al passo della *Protointroduzione*, dove il soggetto di tale procedere a tastonare ma pur sempre guidato da una certa costrizione è precisamente la teoria, la cui «andatura è quasi cieca»⁴¹. E conclude Adorno: «[q]uesto è il nodo di tutta l'odierna fatica estetica»⁴².

Come si può ben intuire, il fulcro centrale della ricerca si colloca, allora, nell'illuminare il contributo teoretico che l'estetico è in grado di offrire a una teoria che si pone in ascolto. Alla base vi è la convinzione di un necessario superamento di una contrapposizione ferrea di estetico e teorico, la quale concepisce quello come irrazionale ed esterno a ogni tipo di logica e conoscenza. Al contrario, l'itinerario pensato per questo progetto intende mostrare come, nei suoi testi, Adorno dia conto proprio della funzione chiave che l'estetico riveste in un contesto di impoverimento e ottundimento esperienziale, dove una ragione ipertrofica ha ormai assimilato a sé tutto l'esistente. Per uscire da un tale vuoto e astratto movimento tautologico, la teoria deve sperimentare il proprio fallimento: il suo *medium*, il concetto, deve esperire l'inafferrabilità costitutiva residuale del proprio altro, che concettuale non è. L'estetico, concepito adornianamente nel segno del negativo e dell'alterità, non testimonia solo la mancanza e privazione di determinazioni logico-concettuali, ma al contempo anche un potenziale di apertura ed eccedenza. Come si augura anche Martin Seel, potrebbe essere giunto il tempo di liberare la filosofia di Adorno dal dogma della sua negatività e riconoscerne, viceversa, i suoi contributi più positivo-costruttivi.⁴³ Questo proposito può trovare un terreno di applicazione particolarmente adatto proprio nella categoria dell'estetico: se, infatti, la sua natura è con forza negativamente connotata, si mostrerà che altrettanto non si potrà dire del suo procedere.

⁴⁰ T. W. Adorno, *In luogo di prefazione*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 76. Una formulazione gemella la si ritrova già nel saggio *L'ago declinante di Valéry* in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1979, p. 178. Non si deve davvero sottovalutare il valore definitorio che viene consegnato attraverso immagini, come sottolinea lo stesso Adorno riferendosi al significato del termine 'estetico' in Kierkegaard, veicolato figurativamente. Cfr. T. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano, 1983, pp. 168-9.

⁴¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 469.

⁴² *Ibid.*

⁴³ M. Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, p. 29.

In sintesi, la valenza estetica agisce produttivamente quale modalità altra attraverso cui il reale si rende manifesto e percepibile, facendo balenare quel principio relazionale che non soffoca il campo tensivo proprio di ciascuna *Sache* in rigidi schemi logici, ma che viceversa lo lascia esplodere. L'obiettivo paradossale, così come Adorno lo presenta in *Dialettica negativa*, resta aprire il concetto all'aconcettuale, senza omologarlo a quello⁴⁴, dunque, riformulando, inaugurare un uso estetico della natura concettuale che riesca a dare voce all'altro da sé, solitamente mutilato. Adorno non tenta, dunque, di formulare una teoria che faccia a meno del concetto, rifugiarsi nell'antro irrazionale dell'estetica. Al contrario, egli riflette su come quest'indispensabile strumento teoretico possa allargare le proprie possibilità di utilizzo oltre un pensare e un conoscere che non siano solo identificazione e classificazione.⁴⁵ L'accento sarebbe pertanto posto sul *Wie*, ossia sull'estetico quale istanza modale, vuota operatività, che permette nuovamente un processo esperienziale autentico e su cui la teoria deve modellare il suo procedere, se oggi vuole essere ancora possibile.

Queste concise e assai generali osservazioni, che sembrano già possedere un'apparenza di conclusività, sono tutt'altro che scontate, men che meno definitive. Esse servono piuttosto a inquadrare il taglio prospettico dell'intera ricerca anche in queste prime fasi introduttive. Ogni asserzione troverà poi la propria legittimità esclusivamente in un intenso confronto con gli scritti adorniani. Vista, inoltre, la complessità dei nuclei filosofici che la teoria estetica presuppone, coinvolge e influenza, non ci si stupisce se lo spettro dei testi da considerare varca i confini di opere precipuamente estetiche, ammesso e non concesso che in Adorno una tale classificazione si dia realmente.

Nella sua totalità, la struttura argomentativa della dissertazione si articolerà in due differenti momenti logici. Il primo si impone come *pars destruens*, intitolata *Arte: un correlato non più ovvio*, dove ci si muove verso l'emergenza di una chiara eccedenza della categoria dell'estetico rispetto a quella stessa componente artistica, sebbene pur sempre presente. A tal fine, i due capitoli che informano la prima parte, rispettivamente *Nel segno dell'estetico: Adorno lettore di Kierkegaard* e *Sul concetto di bello*, si occupano precipuamente di quelle opere adorniane che nel titolo recano un'esplicita occorrenza del lemma "estetico", seppur variamente declinato: *Kierkegaard. Konstruktion des*

⁴⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, S. Petrucciani (a cura di), Einaudi, Torino, 2004, p. 11.

⁴⁵ In questa direzione anche le considerazioni in M. Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, cit., pp. 42-63.

Ästhetischen, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica e Ästhetische Theorie, costante termine di riferimento nel corso della ricerca.

In seconda battuta, si accederà alla vera e propria *pars construens* della ricerca, dal titolo *La costellazione dell'estetico*, che si misurerà dapprima con la tematica del bello naturale nel suo omonimo capitolo. Per poter approfondire una tale trattazione in modo davvero esaustivo, è necessario rivolgersi a una tipologia di fonte tanto ricca quanto problematica: i corsi universitari di Adorno sull'estetica. Il capitolo preliminare *Herr Professor Adorno* fornirà allora un'indispensabile operazione di contestualizzazione e di legittimazione di questi testi non direttamente pubblicati da Adorno, né tantomeno da lui destinati alla pubblicazione. Dopodiché, il capitolo finale *Ad spezifisch Ästhetisches* si concentrerà sul tentativo di rendere esplicito quel tratto più relazionale e operativo dell'estetico che tanto contribuisce all'esteticità della teoria stessa. A tal fine, esso presenterà un insieme di motivi piuttosto eterogenei tra loro, con frequenti riferimenti a testi di matrice più teoretica, quali *Dialettica negativa* o *Sulla metacritica della gnoseologia*. Accanto alla necessità di dimostrare la tesi di fondo del progetto, le scelte bibliografiche qui proposte rispondono anche a una volontà di restituire, per quanto possibile, la filosofia di un intellettuale, che, pur in una sostanziale continuità, ha saputo offrire costanti e non sempre minime variazioni del proprio pensiero: segno della sua sottile sensibilità e inesauribile vivacità filosofiche.

Parte I

Arte: un correlato non più ovvio

CAPITOLO 1

Nel segno dell'estetico: Adorno lettore di Kierkegaard

La speranza è un seccatore indiscreto di cui non ci si può liberare, è un amico attaccabrighe che ha sempre la ragione dalla sua parte, è un astuto traditore più perseverante perfino dell'onestà.

KIERKEGAARD

Questo primo capitolo sarà interamente dedicato all'analisi della dissertazione per la libera docenza all'Università di Francoforte, che Adorno redige tra il 1929 e il 1930 sotto la supervisione di Paul Tillich. Il 27 febbraio 1933, giorno della presa di potere hitleriana, il testo viene pubblicato a seguito di una radicale riscrittura, che, come afferma lo stesso Adorno, modifica in modo sostanziale l'organizzazione delle parti e le arricchisce di nuove formulazioni: immutati restano solo i nuclei concettuali fondanti dell'opera stessa¹. Che essa possa essere oggetto di particolare interesse per una riflessione sulla categoria adorniana di estetico si evince già dal titolo: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*². Di conseguenza, ci si impegnerà in una lettura di tale scritto giovanile che mostri come, sin dalle sue prime formulazioni, Adorno non abbia mai concepito l'estetico quale completamente esauribile nel mero ambito artistico. Allo sviluppo della tesi testé citata saranno nondimeno anteposte alcune considerazioni preliminari che danno conto tanto del contesto in cui l'opera adorniana si inserisce, quanto della possibile validità delle sue posizioni anche nelle fasi più tarde del suo pensiero.

1. Kierkegaard: un leitmotiv del pensiero adorniano

La dissertazione su Kierkegaard costituiva per Adorno il secondo tentativo di conseguire – ora con successo – l'abilitazione all'Università di Francoforte. La prima volta si affidò al neokantiano Hans Cornelius, con il quale aveva già collaborato nel 1927 per la sua prima tesi dottorale su Husserl, proponendo una rielaborazione del

¹ T. W. Adorno, E. Krenek, *Briefwechsel 1929-1964*, a cura di C. Maurer Zenck, Suhrkamp, Berlino, 2020, p. 47.

² Nel corso del capitolo si farà riferimento all'edizione italiana T. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, trad. it. A. Burger Cori, Longanesi, Milano, 1983, la cui traduzione, tuttavia, pecca in numerosi punti di imprecisioni e inesattezze, che rendono preferibile – talvolta perfino imprescindibile – un confronto diretto con il testo originale tedesco, T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2020.

concetto freudiano dell'inconscio alla luce della teoria trascendentale della conoscenza. Sorprendentemente, pur essendosi in larga parte ispirato al pensiero di Cornelius, fu dallo stesso invitato a ritirare la propria candidatura, in quanto la tesi presentata mancava – a sua detta – di un apporto originale. Quando, pertanto, Adorno si risolse a tentare nuovamente la strada accademica francofortese nel 1929, il supervisore più adeguato gli parve Paul Tillich, che subentrò alla cattedra di Cornelius, dopo la breve permanenza di Max Scheler. Sulla scorta dell'indirizzo teologico e marxista tillichiano, per il suo nuovo progetto di ricerca Adorno decise di abbandonare il filone psicoanalitico freudiano e di volgere, dunque, la sua attenzione a Søren Kierkegaard. D'altra parte, l'interesse verso il filosofo danese risaliva a esperienze ben precedenti a quelle accademiche: quest'ultimo era stato, insieme a Kant e a Hegel, al centro di incontri che ebbero luogo regolarmente durante gli anni Venti tra Adorno e Siegfried Kracauer, a cui, per giunta, fu dedicato il volume. Non è da sottovalutare l'impatto che tali spontanee sessioni di lavoro sui massimi testi della tradizione filosofica esercitarono sul giovane Adorno, il quale confessò di aver appreso molto di più e in modo più autentico sotto la guida dell'amico che in ambito universitario³.

Tra i vari fattori da prendere in considerazione per poter analizzare adeguatamente la dissertazione adorniana, spicca senza dubbio la spinosa questione delle fonti. Come riporta Martin Kieffhaber, Kierkegaard amava definirsi un virtuoso della lingua danese, assiduo creatore di giochi di parole alimentati da un costante ricorso all'ironia.⁴ Questo ha reso le operazioni di traduzione innegabilmente più complesse e i loro risultati talvolta significativamente problematici. A frequenti imprecisioni traduttive si aggiungeva anche un'incompletezza quantitativa di fondo. Al tempo in cui dava forma alla propria riflessione, Adorno non poteva, infatti, disporre di una traduzione tedesca esaustiva del *corpus* kierkegaardiano, di cui aveva comunque una conoscenza molto approfondita vista l'abbondanza di riferimenti e citazioni dirette presenti nel *Kierkegaard*. Sebbene una prima raccolta di scritti sia stata pubblicata in tedesco tra il 1909 e il 1922, questa constava soltanto di quindici libri riuniti in dodici volumi⁵.

³ Cfr. T. W., Adorno, *Uno strano realista*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1979, p. 68.

⁴ M. Kieffhaber, *Christentum als Korrektiv*, Matthias-Grünwald Verlag, Mainz, 1997, p. 26.

⁵ Tra i quali figurano: *Aut/ Aut, Timore e Tremore, La ripetizione, Stadi sul cammino della vita, Il concetto di angoscia, Briciole di filosofia, Postilla non scientifica conclusiva alle briciole di filosofia, La malattia mortale, Esercizio del cristianesimo, Due discorsi edificanti* (1843), *Sulla mia attibid.tà di scrittore, Per*

Esclusivamente su di essi, dunque, si è potuta basare la ricerca adorniana, dal momento che per un'edizione più ricca si sarebbero dovuti attendere ancora diversi anni: nuove pubblicazioni comparvero in effetti solo tra il 1950 e il 1969 e tra il 1979 e il 1986.⁶ Nondimeno, la circolazione di una seppur limitata selezione di testi kierkegaardiani ha segnato una svolta decisiva nella ricezione del filosofo danese tanto in Germania quanto in Europa, dov'era ancora pressoché sconosciuto. In tal senso, specificare la disponibilità di fonti primarie risulta essere determinante non solo per individuare quale materiale Adorno potesse *de facto* consultare, bensì anche per rinvenire la chiave di lettura predominante attraverso cui quelle stesse venivano di norma interpretate. Così facendo, diviene possibile valutarne la continuità o meno con la proposta adorniana.

Un indizio incontrovertibile su quale fosse l'inclinazione interpretativa prevalente all'epoca si acquisisce ponendo attenzione alla provenienza intellettuale dei traduttori stessi, vale a dire la teologia. Questo vale per Hermann Gottsched e Christoph Schrempf, traduttori della già citata prima raccolta di scritti kierkegaardiani, ma in misura ancora più eclatante anche per il curatore e traduttore della seconda edizione: Emanuel Hirsch.⁷ Accanto al *coté* teologico, la riflessione kierkegaardiana ha sollecitato anche l'interesse di un filone filosofico ben preciso. Come ha sottolineato Tillich nella sua lettera di valutazione alla dissertazione adorniana, l'eredità kierkegaardiana era al tempo contesa tra un approccio religioso e uno filosofico, concretizzantesi rispettivamente in una teologia dialettica e una filosofia esistenzialistica.⁸ Agli inizi degli anni Venti si assistette, infatti, alla cosiddetta *Kierkegaard-Renaissance*, un rifiorire di idee e studi su quello che sarà considerato il Padre dell'esistenzialismo moderno. A questo movimento presero parte filosofi quali

provare se stesso, e *L'ora*. Vedi S. Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, trad. di Hermann Gottsched e Christoph Schrempf, Diederichs Verlag, Jena, 1909-1922.

⁶ Cfr. M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus in Theodor W. Adorno's interpretation of the works of Søren Kierkegaard and its influence on Adorno's Aesthetic Theory*, UMI, Ann Arbor, 2002, p. 11.

⁷ Figura autorevole nell'ambito della teologia tedesca, Hirsch ha contribuito in modo significativo alla circoscrizione della ricezione del filosofo danese in termini eminentemente teologici. Grazie al successo dei suoi volumi nei primi Anni '30 è divenuto l'interprete di Kierkegaard più accreditato della sua generazione. Tuttavia, il suo deciso schieramento politico ha reso assai problematica la sua lettura, impegnata in un tentativo di cogliere nel pensiero kierkegaardiano una commistione tra l'elemento teologico e quello nazionalsocialista. Cfr., a tal proposito, M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., p. 15. Nondimeno, si confrontano con Kierkegaard anche altri teologi protestanti e cattolici, quali ad esempio Alois Dempf, Theodor Haecker, Hermann Diem o Erich Przywara.

⁸ P. Tillich, *Gutachten Über die Arbeit von Dr. Wiesengrund: Die Konstruktion des Ästhetischen bei Kierkegaard*, in P. Tillich, *Gesammelten Werke*, vol. 11, de Gruyter, Berlin, 1999, p. 337.

Jaspers, Sartre, il primo Heidegger, che plasmarono il proprio lessico filosofico esistenzialistico attingendo a piene mani dalla matrice kierkegaardiana, emancipandola da un contesto prevalentemente religioso.

Ora, la scelta di Adorno di dedicarsi al filosofo danese non va interpretata come adesione e vicinanza intellettuale ai suddetti pensatori, anzi vale piuttosto il contrario: fornendo una lettura assai anticonvenzionale dell'opera kierkegaardiana, Adorno segna un solco sempre più marcato che lo distanzia da essi. L'originalità di tale ricezione si intuisce già dal sottotitolo *La costruzione dell'estetico*: lo stadio dell'esistenza più deprecato da Kierkegaard diviene il centro dell'indagine per Adorno. Sebbene anch'esso intrinsecamente filosofico, l'atteggiamento adorniano nei confronti di Kierkegaard si distanzia in modo radicale specialmente dalla lettura heideggeriana. La posizione veicolata da *Essere e tempo* diventa probabilmente il bersaglio polemico più urgente del testo adorniano: incompatibile con la stessa filosofia kierkegaardiana, l'interpretazione di Heidegger risulta a tratti addirittura più reazionaria rispetto al pensiero di cui si farebbe seguace, secondo quanto riporta Susan Buck-Morss⁹.

Dal paragone con questi, dunque, Kierkegaard sembra uscirne favorito, stando perlomeno ai criteri adorniani. Ciò non sorprende affatto, giacché l'indagine di Adorno procede quale costante oscillazione tra momenti di aspra contestazione e idiosincrasia verso il filosofo danese e momenti, viceversa, di sensibile prossimità. Il pensiero kierkegaardiano si rivela essere, infatti, un alleato strategico nella critica adorniana al principio sistematico e all'*Identitätsphilosophie*, che in Hegel hanno raggiunto il proprio apice.¹⁰ Questo continuo gioco di tensioni tra distanza e vicinanza sorregge e articola l'intero volume, rendendo la filosofia kierkegaardiana un denso crogiolo di spunti filosofici.

Se fin qui si è cercato di restituire in estrema sintesi il contesto di riferimenti culturali nel quale Adorno ha dato forma alla sua dissertazione, di seguito, invece, si porrà l'attenzione sulla storia della ricezione di quest'ultima: un elemento cruciale che

⁹ S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Free Press, New York, 1977, p. 121.

¹⁰ Sul tema cfr. L. Hühn, P. Schwab, *Intermittenz und ästhetische Konstruktion: Kierkegaard*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (a cura di), *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, JB Metzler, Stuttgart/Weimer, 2019, pp. 392-4; C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy: Kierkegaard and Adorno on the Communication of Possibility*, Doctoral dissertation, Duquesne University, 2008, pp. 8-12.

permette di individuare a quali aspetti è stato accordato più rilievo e quali, viceversa, sono passati più sotto silenzio.

Nonostante Adorno abbia fornito una delle interpretazioni novecentesche più affascinanti – quand’anche problematiche – del pensiero kierkegaardiano¹¹, essa è rimasta in larga parte ignorata e sottovalutata. Per la precisione, un destino così infelice lo ha subito in qualità tanto di letteratura secondaria su Kierkegaard, quanto di fonte primaria nell’*opus* adorniano. In merito a quest’ultimo punto, basti pensare che in ambito anglofono il volume esce in traduzione a opera di Robert Hullot-Kentor per la prima volta soltanto nel 1989, generando una serie di recensioni, per poi comparire solo sporadicamente in qualche studio, come documenta puntualmente Clifford Gentry Lee.¹² Anche in Italia, dove appare tradotto già nel 1962, il *Kierkegaard* non suscita l’interesse che ci si potrebbe aspettare a fronte della precocità con cui si è provveduto a tradurlo.¹³

Allo stesso modo, il volume adorniano non ha ottenuto particolare seguito nemmeno nel circolo degli interpreti kierkegaardiani, che anzi non hanno esitato a esprimere una vera e propria ostilità¹⁴ nei confronti della lettura avanzata da Adorno. Non sorprendono, allora, giudizi come quello di Merold Westphal che lo etichetta come il libro più irresponsabile mai scritto su Kierkegaard¹⁵, o quello più moderato di Marcia Morgan, che comunque non lo reputa un’interpretazione convincente dell’*œuvre* kierkegaardiana¹⁶. Per quanto degne di approfondimento, non ci si

¹¹ Di questo avviso anche M. Morgan, *Adorno's reception of Kierkegaard: 1929-1933*, in “Søren Kierkegaard Newsletter” 46 (2003), a cura di G. Marino, Northfield, St. Olaf College. Available online: www.stolaf.edu/collections/kierkegaard/newsletter/issue46/46000.htm

¹² Cfr. la lista di pubblicazioni anglofone relative al volume adorniano in C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy*, cit., p. 21.

¹³ Esclusi quei testi che lo nominano fuggacemente, in davvero poche occasioni è possibile trovare un’analisi approfondita del *Kierkegaard*. Si vedano, per esempio, singoli capitoli tratti da M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico*, cit.; C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze, 1979; S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari, 2007. Più frequenti sono pubblicazioni che ne enucleano aspetti specifici, istituendo parallelismi con altri pensatori. Cfr. A. Cecchi, “*Teologie negative*” nel *Doktor Faustus: la costellazione Adorno-Kierkegaard-Benjamin*, in “Religioni e Società”, 44, 2002, pp. 42-59; E. Petris, *Adorno, Benjamin e lo Specchio Riflettore di Kierkegaard*, in “Impressioni”, 5 maggio 2020, disponibile online [Adorno, Benjamin e lo specchio riflettore di Kierkegaard - Scenari \(mimesis-scenari.it\)](http://www.mimesis-scenari.it)

¹⁴ Di effettiva ostilità parla esplicitamente D. Sherman, *Adorno's Kierkegaardian debt*, “PHILOSOPHY & SOCIAL CRITICISM”, vol 27 no 1, 2001, p. 103, a cui si associa una certa antipatia documentata da J. V., Smyth, *Art, Eroticism, and Sodomasochistic Sacrifice in Søren Kierkegaard and Isak Dinesen*, in *The New Kierkegaard*, a cura di E. Jegstrup, Indiana University Press, Bloomington, 2004, p. 196.

¹⁵ Cfr. M. Westphal, *Becoming a Self: A Reading of Kierkegaard's Concluding Unscientific Postscript*, Purdue University Press, West Lafayette, 1996, p. 9.

¹⁶ Cfr. M. Morgan, *Adorno's reception of Kierkegaard: 1929-1933*, cit., online.

soffermerà sulle ragioni¹⁷ di una così diffusa insoddisfazione verso l'immagine adorniana di Kierkegaard, giacché il fine ultimo del presente studio non si identifica con una valutazione della plausibilità della stessa. Infatti, come nota anche Sergio Paulo Rouanet, la lettura del *Kierkegaard* può seguire un duplice percorso: considerare Kierkegaard, da un lato, come oggetto dell'interpretazione; dall'altro, come fonte per comprendere il pensiero di Adorno e della teoria critica in generale.¹⁸ Pertanto, delle due direttive, questo studio sceglie di dedicarsi precipuamente alla seconda, tralasciando soprattutto tutte quelle questioni sulla bontà della ricezione adorniana di Kierkegaard, implicite nel primo percorso.

Più interessante, invece, sarebbe indicare quali tagli prospettici hanno guidato gli studiosi che davvero si sono misurati con lo scritto giovanile adorniano. Sulla scorta del tenore religioso di Kierkegaard e di buona parte dei suoi lettori, come si accennava sopra, alcune interpretazioni persistono nel farne il punto archimedeo anche del volume di Adorno. Di questo avviso è, per esempio, Roland Boer, che ne scorge il vero nucleo tematico nella teologia:

*Adorno may have subtitled it Construction of the Aesthetic, but a close reading soon reveals that this study of one of the greatest Protestant philosophical theologians has theology as its main target.*¹⁹

Un'altra proposta legge l'indagine adorniana alla luce di una congiunzione di due tematiche differenti: da una parte, il momento filosofico con la critica alla soggettività kierkegaardiana; dall'altra, il momento sociologico con la critica all'individualità quale interiorità.²⁰ Infine, si potrebbe ancora nominare un approccio volto a comprendere l'opera adorniana a partire dal rapporto tra la configurazione linguistica e il contenuto filosofico espresso.²¹ Diversamente da questi, il metodo d'analisi che

¹⁷ Oltre a una certa insofferenza verso un presunto approccio marxista, ad Adorno viene imputato il fatale errore di assegnare a Kierkegaard stesso anche le visioni dei suoi pseudonimi, distorcendo *de facto* il lavoro letterario kierkegaardiano. Per una panoramica generale su questi temi cfr. C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy*, cit., pp. 22-4.

¹⁸ S. P. Rouanet, *Adorno e Kierkegaard*, in "Estudos avançados" 27 (79), 2013, p. 148.

¹⁹ R. Boer, *A totality of ruins: Adorno on Kierkegaard*, in "Cultural Critique", Vol. 83, 2013, p. 1. Traduzione EV: «Adorno può anche averlo sottotitolato *Costruzione dell'estetico*, ma una lettura più attenta rivela subito che questo studio su uno dei più grandi teologi filosofi protestanti ha la teologia come suo principale obiettivo».

²⁰ Cfr. E. Escoubas, *Adorno lecteur de Kierkegaard. Subjectivité et individualité*, "Tumultes", 2001/2 n° 17-18, p. 47.

²¹ Cfr. il capitolo "Learning to read: Adorno, Kierkegaard and *Konstruktion*" in G. A. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2002, pp. 37-72.

qui si applica intende formulare un commento approfondito del *Kierkegaard*, scegliendo come suo *fil rouge* l'indicazione che Adorno stesso fornisce al lettore: il sottotitolo. In altri termini, l'intenzione è quella di sviluppare un'argomentazione che abbia centro nell'operazione filosofica adorniana di costruzione dell'estetico. Ciò non significa che le tematiche sollevate dalle indagini testé citate non siano pertinenti. Tuttavia, si ritiene che la scelta di Adorno di intitolare il proprio volume in modo così provocatorio sia uno stimolo sufficiente a concepirla quale accesso privilegiato per penetrare la densa matassa di motivi concettuali che compone l'opera. Inoltre, tale impostazione metodologica permette di mettere in luce una certa continuità di pensiero che intercorre tra gli estremi cronologici della sua produzione: *Kierkegaard* e *Teoria estetica*.

Che vi sia la possibilità di istituire un dialogo tra queste due opere non è un'idea inedita nella storia della ricezione della teoria estetica adorniana.²² Ciononostante, non bisogna dimenticare che quasi quattro decenni separano le due pubblicazioni: un arco temporale ricco di eventi storici e personali che hanno segnato profondamente il pensiero di Adorno.²³ In più, trattandosi di uno scritto giovanile, composto quando Adorno stava compiendo i suoi primi passi nel mondo accademico, potrebbe risultare in qualche modo ingiustificato affidarsi come immediato interlocutore di un testo tardo quale *Teoria estetica*. In soccorso alla legittimità apparentemente precaria di tale operazione intellettuale occorre la prefazione scritta dallo stesso Adorno nel 1961, in occasione della pubblicazione del suo libro in traduzione italiana a opera di Alba Burger Cori. Non che leggere in parallelo i due scritti equivalga a sostenerne una completa somiglianza. Al contrario, affinché sia un confronto proficuo bisogna riconoscere gli inevitabili mutamenti di pensiero che anche l'autore stesso, a distanza di trent'anni, ammette. Per esempio, egli ritiene di aver affinato maggiormente le sue conoscenze su Hegel e, quindi, sulla disputa che Kierkegaard con quegli ingaggia.²⁴

²² Su quest'intuizione si basa l'ultimo capitolo in M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., pp. 218-65. Dello stesso parere anche Liliane Weissberg che definisce *Teoria estetica* come «his [Adorno's, EV] own late "construction of the aesthetic». L. Weissberg, Review: *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, in "Modern Philology", Vol. 88, No. 4 (May, 1991), p. 472.

²³ A tale constatazione fanno eco le parole esplicite di Adorno: «Ciò che accadde dopo il 1933 non può non toccare da vicino una filosofia che si sapeva costantemente opposta all'equiparazione della metafisica con una dottrina dell'invariabile storico», T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 10.

²⁴ *Ibid.* Una riformulazione della prefazione del 1961 compare leggermente adattata anche nell'ultima edizione tedesca del 1966. Cfr. T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., pp. 261-3.

Sono da considerare, inoltre, le evoluzioni che lo stile di scrittura di Adorno ha da allora compiuto. Cionondimeno, si può, già a quest'altezza, scorgere nella struttura del *Kierkegaard* una propensione a una configurazione testuale e argomentativa decisamente non lineare, che raggiungerà la sua acme proprio in *Teoria estetica*. Come indica anche Hullot-Kentor, fuorvianti sono i tentativi di seguire rigidamente una lettura consecutiva: paragrafo dopo paragrafo, proposizione dopo proposizione. La transizione da un centro tematico all'altro non avviene secondo una linearità logica tradizionale, ma riprendendo riflessioni in punti successivi senza riferimenti alle constatazioni precedenti.²⁵ Che la forma espositiva del volume del '33 sia particolarmente oscura è rivendicato *apertis verbis* da Robert Perkins nella sua recensione tutt'altro che positiva. A suo avviso, quella presentata da Adorno può a stento definirsi argomentazione filosofica, a cui, per giunta, mancherebbe qualsiasi intuizione metodologica.²⁶ Sebbene qui ancora acerbi, questi tratti stilistici si riproporranno, più affinati certo, ma sostanzialmente immutati anche nel capolavoro postumo. Tant'è che

in ogni caso l'autore del presente libro, anziché respingerlo come mero stadio preliminare, pensa che in esso poco si trovi che non meriti di essere rimeditato sotto gli aspetti del suo pensiero d'oggi.²⁷

A ulteriore testimonianza dell'interesse ancora vivo che il *Kierkegaard* può suscitare anche rispetto a opere ben più successive, si ricordi che già i contemporanei di Adorno lo percepirono quale incubatore gravido di intuizioni filosofiche per lo sviluppo futuro del suo pensiero. In un atto di lungimiranza, Benjamin, accogliendolo positivamente nella sua recensione²⁸, ne indovinava l'aspetto anticipatore rispetto a quelli che sarebbero stati gli scritti adorniani successivi. Lo stesso Adorno doveva aver guardato sempre con rinnovata attenzione alla sua opera giovanile: lo dimostrano senz'altro i

²⁵ R. Hullot-Kentor, *Forword. Critique of the organic*, in T. W. Adorno, *Kierkegaard. Construction of the aesthetic*, trad. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, pp. XIII-XIV. Anche M. Farina sottolinea come il *Kierkegaard* condivida con gli scritti successivi adorniani un analogo procedimento argomentativo, i cui capitoli non conoscono centro argomentativo esplicito. Cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico*, cit., p. 27.

²⁶ R. L. Perkins, *Review on "Kierkegaard. Construction of the aesthetic"*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 48, No. 3, 1990, p. 262.

²⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 11.

²⁸ Cfr. la recensione: W. Benjamin, *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus* che comparve sulla „Vossische Zeitung“ il 2 Aprile 1933. Anche Kracauer scrisse un articolo per la *Frankfurter Zeitung*, *Der enthüllte Kierkegaard*, che, tuttavia, restò inedito fino alla pubblicazione postuma delle sue *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990 (1971).

periodici ricorsi del tema. *In primis*, il seminario nell'estate del 1932 su Kierkegaard che tenne su richiesta di Tillich a Francoforte, quindi l'articolo *On Kierkegaards Doctrine of Love*, inviato a Krenek e comparso nel 1940 su *Studies in Philosophy and Social Science*. Segue, poi, nel 1962 una nuova edizione del *Kierkegaard*, che Adorno inviò a Bloch designandolo con l'appellativo di anticipazione onirica [«*traumhafte Antezipation*»²⁹], e infine, nel 1966, una terza ripubblicazione, l'ultima curata personalmente da Adorno. Qui compaiono nuove appendici, quali il saggio dedicato a Tillich, *Kierkegaard noch einmal*, e l'ampliamento della *Notiz*, già in parte presente nell'edizione italiana e nella seconda tedesca. Una tale perseveranza trova riscontro esplicito nella prefazione italiana, dove si legge che «la sua avversione profonda a ricominciare sempre una nuova vita si dà a conoscere anche nel rapporto che lo lega ai suoi libri»³⁰. Un giudizio che senza dubbio favorisce il tentativo di far dialogare due testi cronologicamente distanti quali il *Kierkegaard* e *Teoria estetica*.

Prendere nuovamente in considerazione quest'opera giovanile consente, inoltre, di mettere a fuoco una prima fase del pensiero adorniano che risente solo in minima parte dell'influsso intellettuale dell'Istituto per le ricerche sociali. Come attesta dettagliatamente Carlo Pettazzi, fino al 1939 Adorno si è limitato a contributi di carattere musicologico nello sviluppo della teoria critica francofortese. Successivamente, tuttavia, ne diviene uno degli esponenti più autorevoli e influenti. È bene, allora, riscoprire questi primi momenti del filosofare adorniano per cogliere specificità proprie di un pensatore che troppo spesso e troppo acriticamente viene identificato senza scarti con la cosiddetta Scuola di Francoforte o con la teoria critica della società.³¹ L'effettiva e innegabile significatività del ruolo adorniano nell'elaborazione teorica dell'Istituto non deve prestarsi a facili semplificazioni: come la teoria critica raccoglie una complessità eterogenea di prospettive non riconducibili interamente al pensiero di Adorno, anche quest'ultimo possiede invero connotati singolari. Secondo la ricostruzione di Pettazzi, essi saranno, allora, più distintamente percepibili negli anni precedenti a una frequentazione che diverrà quotidiana

²⁹ Vedi la lettera a Ernst Bloch del 26 luglio 1962, riportata anche in R. Tiedemann, *Editorische Nachbemerkung*, in T. W. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, GS. 1, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2. Auf 1990, p. 384.

³⁰ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 11.

³¹ C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno*, cit., p. 213.

con gli altri membri dell'Istituto durante il periodo californiano.³² Sotto una tale prospettiva, il *Kierkegaard* si consegna come uno dei luoghi testuali più indicativi per farli emergere.

Per concludere questa discussione preliminare sui motivi per cui rivolgersi a questo scritto possa non essere affatto illegittimo, si noti come Kierkegaard rimanga un interlocutore a cui Adorno si appella più di quanto non si immagini. Nonostante non si sia più dedicato in maniera intensiva ed esclusiva ai testi kierkegaardiani come nella sua dissertazione³³, Adorno non prende mai effettivo congedo dal filosofo danese. Sebbene parcamente nominato, questi esercita un'influenza profonda e costante sulla produzione adorniana, finanche nei suoi capolavori più tardi.³⁴ A differenza di rapporti più immediati tra Adorno e pensatori quali Hegel e Kant, la letteratura secondaria ha avuto la tendenza a sottovalutare³⁵ quanto Kierkegaard, criticato non meno che assimilato, abbia alimentato la riflessione adorniana.

2. *Un progetto di critica immanente*

Come già anticipato, questo lavoro si prefigge un ripensamento del testo giovanile di Adorno alla luce degli sviluppi successivi della sua riflessione estetica, con la speranza di guadagnare nuove consapevolezze tanto sull'uno quanto sugli altri. A questo fine, non si giungerà tramite un meticoloso esame filologico del volume, volto a identificare le singole influenze filosofiche che lo hanno alimentato, verificando poi se queste sussistono anche nei periodi seguenti. Parimenti lontano dalle presenti finalità sarebbe uno studio improntato alla genealogia e al dispiegamento di ciascun concetto presente nel *Kierkegaard*, per poi vagliarne la futura rilevanza nel complesso del pensiero adorniano. Per contro, secondo quanto già accennato, quest'indagine troverà il suo centro nella categoria dell'estetico e nella trattazione che Adorno ne fornisce. In particolare, si cercherà di mostrare attraverso un commento aderente al testo come, nel

³² Ivi, p. 207.

³³ Fanno eccezione i già citati saggi *On Kierkegaard's Doctrine of Love* e *Kierkegaard Noch Einmal* raccolti poi in appendice nell'ultima edizione del *Kierkegaard*.

³⁴ L. Rybiński, *Theodor W. Adorno: "Kierkegaard. Construction of the aesthetic"*. *The meaning of images in awakening the individual from history*, in Szwed Antoni, Sochańska Bogusława (a cura di), *W kręgu Kierkegarda, Fundamenta : studia z historii filozofii*, no. 78, 2014, p. 462.

³⁵ Dello stesso avviso anche D. Sherman, *Adorno's Kierkegaardian debt*, cit., p. 77.

costruire l'estetico in Kierkegaard, Adorno gli riconosca una dimensione eccedente il solo ambito artistico.

A tal scopo, in prima battuta, conviene soffermarsi sull'espressione che Adorno utilizza per connotare il programma del volume, ovvero *Konstruktion des Ästhetischen*, che compare in qualità di suo sottotitolo e di titolo dell'ultimo capitolo. Ora, ci si concentri non tanto sul termine "estetico", bensì sull'azione che lo interessa: "costruzione". Tale scelta terminologica contribuisce a conferirle un'evidenza concreta, quasi plastica. Nel testo, infatti, Adorno non si limita a una neutrale esposizione dell'estetico in Kierkegaard, ma, servendosi della materia prima filosofica fornitagli da quest'ultimo, la manipola attivamente, in modo da far risaltare un significato che lo stesso Kierkegaard non ha saputo o voluto cogliere. La "costruzione" di tale categoria trasmette l'impegno che Adorno in prima persona investe nel gesto intellettuale, illuminandone anche il suo apporto originale. Come sottolinea anche Romano Poci, l'idea che anima il volume non è riconducibile direttamente a Kierkegaard, quanto piuttosto ad Adorno stesso, che procede in esplicito contrasto con l'inclinazione religiosa kierkegaardiana.³⁶ Al contempo, tuttavia, non perdendo contatto con il proprio riferimento filosofico, la costruzione dell'estetico non è neppure attribuibile *in toto* al filosofo francofortese. Per mettere sensatamente a frutto quest'ambiguità³⁷ di fondo, non resta che impegnarsi in un confronto minuzioso con il testo adorniano.

Che cosa intenda Adorno per costruzione dell'estetico traluce da luoghi testuali in cui essa è associata al tentativo di «afferrare il senso»³⁸ della suddetta categoria. È bene notare sin da subito come lo sforzo adorniano non si costituisca quale atto definitorio così com'è solito darsi nelle scienze positive. Pertanto, le aspettative di rinvenire una definizione chiara e distinta dell'estetico nel *Kierkegaard* resteranno inevitabilmente disattese. Ciò a cui, al contrario, Adorno dà forma si avvicina maggiormente a una concezione di definizione che compare in *Terminologia filosofica*, quale «esplicitazione dei diversi significati dei concetti»³⁹. Più precisamente, una volta

³⁶ R. Poci, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, in A. Honneth (a cura di), *Schlüsseltexthe der Kritischen Theorie*, cit., p. 15.

³⁷ Una simile ambiguità, che caratterizza l'operazione di costruzione dell'estetico sin dal titolo, è segnalata anche da R. Hullot-Kentor, *Forword*, in T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. XVIII.

³⁸ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 70 (trad. mod. EV).

³⁹ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, trad. A. Solmi, Einaudi, Torino, 2007, p. 7.

accertatosi di tali significati, Adorno procede cercando di far emergere il potenziale attivo della categoria in questione, ossia come questa agisce nell'economia del pensiero kierkegaardiano e, come si tenterà di mostrare, implicitamente anche adorniano.

L'ipotesi di un possibile guadagno in termini di comprensione della filosofia propria di Adorno attraverso la lettura che egli ci offre di Kierkegaard si legittima in buona parte alla luce del metodo d'indagine da lui impiegato. Tra le varie ricezioni del pensiero kierkegaardiano che popolano i primi decenni del Novecento in Germania, quella adorniana spicca quale unica interpretazione formulata sotto forma di critica. In questo caso, tuttavia, critica non significa necessariamente totale destituzione del pensiero in oggetto.⁴⁰ A ben vedere, infatti, Adorno si impegna in un commento approfondito, che tralascia ogni atteggiamento epigonico, cimentandosi invece in una critica immanente *in statu nascendi*, procedendo – attraverso Kierkegaard – oltre lui. Ovvero, a quest'altezza, l'approccio metodologico adorniano al testo si struttura già come penetrazione mediante negazione determinata. Un procedimento di cui si possono scorgere le tracce consultando le annotazioni relative al primo corso universitario tenuto da Adorno sull'estetica nel 1931/32⁴¹. Poco importa se, in quell'occasione, l'oggetto di confronto fosse il volume di Johannes Volket, *System der Ästhetik*: ciò che conta davvero è riscontrare la testimonianza di un affidamento tanto precoce quanto solido alla critica immanente. Per evitare, quindi, gli estremi di un rifiuto o, viceversa, di un'adesione assoluti verso la filosofia kierkegaardiana, Adorno è costretto a immergervi nel dettaglio.

Alla luce di un confronto così strutturato con il filosofo danese, Adorno non esita a evidenziarne tanto le contraddizioni, quanto le buone intuizioni, spesso però non adeguatamente sfruttate. In realtà, sono proprio questi i punti di maggiore interesse che fanno guadagnare scorci non indifferenti sul pensiero adorniano. Con ciò non si deve dedurre che ogni affermazione riportata da Adorno su Kierkegaard sia applicabile direttamente e immancabilmente anche alla propria concezione dell'estetico. Ci sono, infatti, tra loro incolmabili distanze intellettuali che non possono e non devono essere

⁴⁰ C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy*, cit., p. 6.

⁴¹ Cfr. quanto afferma Rolf Tiedemann nella sua *Vorbemerkung* a T. W. Adorno, *Aufzeichnungen zur Ästhetik-Vorlesung von 1931/32*, in Theodor W. Adorno Archiv (a cura di), *Frankfurter Adorno-Blätter I*, pp. 35-7.

trascurate. Addentrarvici in profondità, tuttavia, non inerisce strettamente allo scopo della presente ricerca. Al contrario, l'accento andrebbe posto *in primis* sul metodo che Adorno impiega per indagare l'estetico in Kierkegaard e le conclusioni – talvolta con lui concordi, talvolta discordi – che ne trae. Anticipando quanto sarà in seguito esposto, il movimento critico di Adorno si impossessa di alcune formulazioni kierkegaardiane, riconoscendo loro una valenza di segno, tuttavia, opposto rispetto all'intenzione del loro ideatore. Nei fatti, «l'ordine delle sfere si rovescia»⁴². Vale a dire che è lo stesso Kierkegaard estetico a fornire spesso volte la chiave per una lettura critica del pensiero kierkegaardiano, diventando così una fonte indispensabile per Adorno.⁴³ La critica immanente è, dunque, lo strumento ideale per una costruzione dell'estetico, intesa come riorganizzazione originale di un materiale dato, volta a sondarne le potenzialità inesprese.

Dopo aver fornito una visione generale del contesto storico-filosofico, delle pretese di legittimità e della metodologia del *Kierkegaard*, non resta che cercare di inquadrare in che terreno si muovesse Adorno nel redigere questo volume. Precisarne contribuisce senz'altro a determinare lo statuto dell'intera analisi adorniana e, di conseguenza, anche a orientarne l'esegesi che in quest'occasione si formula. Fortunatamente, a tale riguardo Adorno sembra essere piuttosto esplicito, affermando nella prefazione all'edizione italiana:

estetica non vi [nel saggio, EV] significa, come non lo significa in Kierkegaard stesso, soltanto teoria dell'arte bensì, in termini hegeliani, una posizione del pensiero nei riguardi dell'obiettività.⁴⁴

Questa dichiarazione si rivela ricca di elementi cruciali per un'argomentazione come la presente che intende muovere oltre un'immagine consolidata della teoria estetica adorniana *qua* teoria dell'arte per aprire nuove prospettive al di là di essa. A ben vedere, in direzione di un'eccedenza dell'estetica oltre l'arte spingono già le parole adorniane testé citate: un'eccedenza esplicitamente rintracciata nel pensiero kierkegaardiano, non meno che nel lavoro adorniano. Per penetrare, allora, a pieno il senso di ciò che lì viene indicato come estetica, è necessario cercare di individuare quale sia effettivamente questa posizione di hegeliana memoria a cui Adorno fa cenno.

⁴² T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 305.

⁴³ J. V. Smyth, *Art, Eroticism, and Sadoomasochistic Sacrifice*, cit., p. 180.

⁴⁴ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 12.

Nel segno dell'estetico, dunque, si schiude davanti ad Adorno uno scenario interpretativo perlomeno inconsueto, che lo induce a considerare la filosofia kierkegaardiana come «un tutto unico»⁴⁵, senza lasciarsi limitare unicamente a quei testi che Kierkegaard stesso definisce estetici. Ciò si riflette nell'itinerario di indagine che Adorno presenta nel volume: esso può apparire in prima battuta dispersivo e, a tratti, non pertinente alla finalità che si è prefissato. In realtà, egli dispone e dispiega tutti quei materiali filosofici kierkegaardiani indispensabili per formulare le sue tesi conclusive nel settimo e ultimo capitolo, in cui essi convergono. Non è un caso che la riflessione adorniana sull'estetico si allarghi a orizzonti così ampi: anzi, ciò dà esattamente conto della centralità teoretica che per Adorno questa categoria assume nel pensiero di Kierkegaard, *malgré lui*, e plausibilmente anche nel suo stesso.

La struttura interna dell'opera consta di sette capitoli *Exposition des Ästhetischen, Konstitution der Innerlichkeit, Explikation der Innerlichkeit, Begriff des Existierens, Zur Logik der Sphären, Vernunft und Opfer, Konstruktion des Ästhetischen*,⁴⁶ ciascuno dotato di rispettivi paragrafi. Sebbene a livello argomentativo, come non si è mancato di rimarcare, il *Kierkegaard* si avvicini già impressionantemente alla configurazione di *Teoria estetica*, a livello di organizzazione testuale, esso si consegna attraverso una suddivisione ancora molto tradizionale, che scomparirà invece nel grande incompiuto. Nondimeno, la scelta di optare per una struttura in capitoli non è sufficiente a facilitare la lettura dell'opera, non riuscendo ad attenuare l'asperità stilistica e concettuale che già Tillich nella sua sintetica recensione annotava come «*heavy and peculiar*»⁴⁷. Per giunta, a uno sguardo più attento non dovrebbe sfuggire come l'oscurità del *Kierkegaard* non dipenda esclusivamente da una forma espositiva ostica o dall'inesperienza filosofica dell'autore. Piuttosto, il volume risente con forza dell'influenza del pensiero proprio di colui, la cui sfortunata carriera accademica Adorno non vorrebbe emulare. In altri termini, l'intellegibilità di molti frangenti testuali presuppone *de facto* la comprensione della filosofia di Walter Benjamin, di per sé tutt'altro che perspicua.⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Nell'edizione italiana sono stati omessi i titoli di capitolo in favore della mera indicazione del numero di capitolo (I-VII).

⁴⁷ P. Tillich, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* (Review), in "The Journal of Philosophy", Vol. xxxi, No. 23 (Nov. 8, 1934), p. 640. Traduzione EV: «pesante e peculiare».

⁴⁸ Similmente argomenta C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno*, cit., p. 78.

3. Contro il fascino del poeta Kierkegaard

Il primo capitolo, *Exposition des Ästhetischen*, mostra significativi elementi per imbastire l'orizzonte interpretativo adorniano. Più precisamente, Adorno sente il bisogno di inaugurare il proprio percorso d'indagine, definendo lo statuto del materiale su cui intende lavorare, ovvero la natura prettamente filosofica dell'*œuvre* kierkegaardiana. E, dunque, si legge: «il primo compito di una costruzione dell'estetico nella filosofia di Kierkegaard deve essere quello di sceverarla dalla poesia». ⁴⁹ Con il lemma “poesia” [*Dichtung*] si comprende qui l'ambito letterario in tutte le sue forme, non soltanto in versi, tant'è che Kierkegaard non ne scrisse nemmeno uno. Con questa dichiarazione programmatica, Adorno si oppone fermamente a quella tendenza assai frequente di considerare le opere di Kierkegaard come creazioni letterarie, il cui esito più immediato risulta essere proprio la perdita del contenuto di verità filosofico delle stesse. ⁵⁰

In tal senso, non si deve confondere quella che Adorno ammette essere una convergenza, fondamentale certo, tra filosofia e arte con una loro identità. Resta, tuttavia, ancora inspiegato il perché di una così inderogabile necessità per l'obiettivo primo dell'opera di epurare la filosofia di Kierkegaard da ogni ambizione poetica. In merito, si potrebbe pensare che Adorno, accertando il carattere filosofico dei testi che andrà a interpretare, accampi anche per l'estetico pretese eminentemente filosofiche e un potenziale operativo all'interno di un metodo dialettico, che andrebbero, viceversa, dissolvendosi, se si traslasse tutta la problematica su un terreno artistico, essenzialmente estraneo al lavoro per concetti.

Eppure, l'impostazione adorniana sembra entrare in contraddizione con quelle occasioni in cui è lo stesso Kierkegaard a definirsi poeta. A ben vedere, tuttavia, tale contraddizione è smorzata da altrettanti luoghi testuali dove egli rifiuta un simile appellativo. Destreggiandosi tra quest'oscillare ambiguo di prese di posizione, Adorno conclude che Kierkegaard ricorre al marchio di poeta ogniqualvolta debba esporre tesi teologiche non immediatamente dedotte dalla dottrina cristiana. Questo «discorrere senza autorità» ⁵¹ è da lui impiegato come strumento di critica alla dialettica idealistica

⁴⁹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 25.

⁵⁰ Ivi, p. 21.

⁵¹ Ivi, p. 27.

tedesca, lasciandone trasparire, dunque, un'origine segnatamente filosofica.⁵² In aggiunta e in modo ancora più inequivocabile, Kierkegaard non può essere adornianamente considerato artista per via della sua stessa produzione, la quale non soddisfa i criteri necessari per assurgere al rango di opera d'arte. Determinante è l'assenza di quella tensione tra la soggettività riflessiva e la realtà contemplata: tutto si contrae nell'immanenza soggettiva.⁵³ Non è sufficiente plasmare il proprio pensiero filosofico attraverso configurazioni letterarie – che gli scritti kierkegaardiani invero presentano – per guadagnarsi l'appellativo di arte. Anzi, in modo estremamente categorico, Adorno diffida di qualsiasi estetizzazione del procedimento filosofico, il quale si avvicina, invece, realmente all'arte solo dando corso alla propria legge formale.⁵⁴

Né tantomeno poeta Kierkegaard risulta esserlo in quanto *flâneur*, come si è lui stesso professato paragonandosi al *dandy* baudelairiano. Alla sua persona e alla sua *œuvre*, infatti, mancano i tratti caratteristici dell'estetismo: l'esperienza sociale della metropoli non può che essere essenzialmente aliena alla vita privata e reclusa che egli ha condotto.⁵⁵ Che Kierkegaard abbia, tuttavia, goduto della denominazione di poeta dipende dal fascino che le sue opere esercitano, alimentato senz'altro dal continuo avvicinarsi di pseudonimi.⁵⁶ Adorno, al contrario, sembra resistere a tale incanto e, nel suo intento di produrne una lettura filosofica, scorge nel personalismo radicale degli pseudonimi il germe della tesi centrale kierkegaardiana, «che cioè la soggettività sia la verità»⁵⁷. In realtà, il contenuto specifico di un'opera non si esaurisce adornianamente nella personalità dell'autore, così come quello non si esaurisce in questa. Ragion per cui, ogni via che prende le mosse dall'esteta fallisce nel determinare l'estetico⁵⁸: una convinzione che Adorno svilupperà ulteriormente sfociando nel rifiuto generalizzato di una qualsiasi fondazione meramente soggettivistica dell'estetica.

⁵² Cfr. M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., p. 151.

⁵³ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 28.

⁵⁴ Ivi, p. 47.

⁵⁵ Ivi, p. 37.

⁵⁶ Per un approfondimento sul modo adorniano di interpretare la tecnica della pseudonimità, ovvero sul concetto di letteralità [*Wörtlichkeit*] cfr. G. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, cit., pp. 47-8; P. Fenves, *Image and Chatter. Adorno's construction of Kierkegaard*, in "Diacritics" 22.1, 1992, pp. 100-14; M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., pp. 23-8.

⁵⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 45.

⁵⁸ Ivi, p. 46 (trad. mod. EV).

A una tale dichiarazione adorniana ne segue immediatamente un'altra di particolare interesse per l'argomentazione che qui vorrebbe prendere forma. Si tratta, infatti, di quel luogo testuale in cui Adorno annuncia la presenza di una pluralità di equivocazioni del termine "estetico" nel pensiero di Kierkegaard. Più precisamente ne enuclea tre, distinte ma allo stesso tempo correlate. Pur comprendendole tutte, la categoria dell'estetico non si lascia dedurre da una loro sterile addizione o astratta opposizione, bensì solo da un'analisi dei singoli fenomeni. Di questi significati, il primo è senz'altro quello veicolato dal suo uso più tradizionale, ovvero il campo delle opere d'arte e della riflessione teorico-artistica. In secondo luogo, l'estetico indica un atteggiamento esistenziale, più tardi designato come "sfera"; infine, nella sua occorrenza più rara, esso denota la forma della comunicazione soggettiva.⁵⁹

Da rimarcare è senz'altro la peculiare sensibilità di Adorno nel rilevare la plurivocità intrinseca dell'estetico, statuendone per giunta la centralità nella costruzione della categoria a esso relativa. Senza implicare per forza una concordanza di concezioni tra i due filosofi, la constatazione della possibilità di molteplici e divergenti accezioni dell'estetico è un tratto da non sottovalutare nell'insieme della lettura adorniana. All'inusualità del punto di accesso nel pensiero di Kierkegaard si aggiunge, dunque, anche il farsi interamente carico della complessità di tale categoria, che la rende operativa su più piani filosofici. La chiave interpretativa adottata da Adorno ne supera, infatti, le determinazioni più tradizionali, condizioni necessarie ma non sufficienti per una costruzione efficace dell'estetico. Nella visione adorniana, esso non è confinato nell'ambito storicamente correlatogli, ossia l'artistico, come non lo è in quello esistenziale, a cui, viceversa, viene ricondotto abitualmente dalla letteratura sul filosofo danese. Pertanto, tale inclinazione di Adorno all'assecondare le molteplici venature dell'estetico, radicata fin dalle sue prime riflessioni estetiche, dovrebbe, se non altro, indurre a una certa prudenza nel momento in cui ci si pronuncia sullo statuto di quello nella sua propria filosofia, finanche nei suoi esiti più tardi.

Conformemente al senso più consolidato del termine e a effettivi riscontri nei testi kierkegaardiani, Adorno tenta inizialmente un'esposizione dell'estetico muovendo dal riferimento all'arte, a cui dedica gran parte del primo capitolo. Si potrebbe, in effetti, immaginare che la costruzione dell'estetico sia più facilmente determinabile proprio lì

⁵⁹ Ivi, pp. 47-51.

dove la tradizione la colloca, ovvero nella dottrina del bello. Se già Adorno si era mostrato assai reticente nell'additare l'atteggiamento soggettivistico, nonché lo pseudoestetismo di Kierkegaard quale via maestra per raggiungere l'obiettivo preposti, esso potrebbe non realizzarsi nemmeno in una teoria dell'arte. Che questa sia di fatto presente nell'*opus* kierkegaardiano è testimoniato da diversi scritti nel primo volume di *Aut Aut*⁶⁰. Sebbene la scelta dei temi di tali saggi li ricolleggi direttamente alla sfera esistenziale estetica, nondimeno essi godono di un'autonomia in quanto teoria dell'arte, che Adorno puntualmente analizza secondo criteri che, nel tempo, costituiranno il suo marchio critico personale. Tuttavia, quella che si pensava essere la sede più indicata per afferrare un concetto così polimorfo la è solo in apparenza. In modo inequivocabile, Adorno non esita ad affermare che i contenuti specifici di tale dottrina non permettono di rinvenirvi la chiave di volta per schiudere il senso della categoria dell'estetico.⁶¹ Pertanto, non si può che avvertire un certo disallineamento⁶² tra l'aggettivo sostantivato "estetico" e il sostantivo stesso "estetica", intesa nel suo ruolo tradizionale di riflessione teorica sull'arte, la quale da sola fallisce nel dar conto della molteplicità e dinamicità dell'estetico.

La ragione di una tale incapacità risiede proprio nell'isolamento dell'estetica di Kierkegaard all'interno del suo pensiero. In altre parole, la neutralità con cui essa si rivolge all'arte la distanzia dal Kierkegaard autentico e dal suo procedimento dialettico, con cui viene a contatto solo a tratti. L'indifferenza verso la questione artistica e le sue esigenze è tale da farle assumere un atteggiamento «da spettatrice»⁶³. Per quanto quest'ultimo sia kierkegaardianamente un tratto tipico dell'individuo estetico non legittima, comunque, l'entità dell'acriticità con cui Kierkegaard informa qui la sua stessa riflessione. Essa eredita concetti dell'estetica kantiana e idealistica

⁶⁰ Ciononostante, storici e pensatori dell'estetica hanno sovente completamente tralasciato o ignorato la riflessione kierkegaardiana in materia. Cfr. E. J. Ziolk, *Kierkegaard's concept of the aesthetic: a semantic leap from Baumgarten*, in "Journal of Literature & Theology", Vol. 6, No. 1, March 1999, p. 34.

⁶¹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 51.

⁶² Diversa la posizione di Mario Farina, il quale, non rinvenendone distinzioni esplicite nel testo adorniano, procede a una sostanziale sovrapposizione dei due termini. Cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico*, cit., p. 25. Una simile intercambiabilità è favorita indubbiamente anche dalla traduzione italiana del volume adorniano, che in diversi punti si distacca dalla letteralità del testo tedesco (vedi ad esempio T.W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 46). Tuttavia, in queste pagine tanto l'argomentazione adorniana quanto il senso preciso dell'accostamento grafico delle due occorrenze spingono a dedurre una decisa asimmetria tra l'estetica, che qui è la teoria kierkegaardiana dell'arte, e l'estetico, il cui significato complessivo è oggetto d'indagine.

⁶³ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 52.

senza, tuttavia, passarli al vaglio della propria dialettica⁶⁴. Giunti a questo punto, si può allora così riassumere: se l'operazione di costruzione dell'estetico viene condotta in terreno artistico, quello perde la propria natura filosofica; se, invece, la si risolve solamente attraverso la teoria dell'arte, che in Kierkegaard si presenta fortemente emarginata, se ne limita la potenzialità dialettica.

L'ultima parte del primo capitolo è, infine, dedicata all'analisi della riflessione teorico-artistica kierkegaardiana, attraverso cui è possibile distinguere espliciti contributi originali adorniani. Il pensiero di Kierkegaard è accusato di accostarsi inadeguatamente alle opere d'arte, a causa del suo ostinato dualismo tra forma e contenuto, «senza rendere evidente nell'analisi compiuta tanto delle forme come dei contenuti il loro reciproco essere prodotti l'uno attraverso l'altro»⁶⁵. Così facendo, Adorno rende sempre più evidente la prospettiva a fondamento della sua lettura di Kierkegaard, ossia l'intenzione di ricondurlo alla problematica idealistica che questi cerca di superare, fallendo.⁶⁶ Nell'articolazione kierkegaardiana del dualismo di forma e contenuto nell'arte, Adorno ritiene infatti massimamente distinguibile l'idealismo insito nell'estetica del filosofo danese. Nella misura in cui, per Kierkegaard, l'artistico – e dunque l'estetico – risulta essere la reduplicazione del contenuto nella forma, esso, in quanto mero raddoppiamento, non è che un qualcosa di inessenziale e superfluo. È la soggettività che lo impone a un essere che gli resta comunque estraneo, sicché, secondo Adorno, simili teorizzazioni estetiche non possono che provenire dalla concezione del nodo fondamentale per ogni filosofia idealistica, a cui non fa eccezione quella kierkegaardiana, ovvero del rapporto di soggetto e oggetto.

Stando alla lettura adorniana, allora, Kierkegaard non farebbe altro che trasporre nella regione estetica concreta – nell'arte – la polarità di soggetto e oggetto, producendo quella di forma e contenuto⁶⁷. In null'altro consisterebbe la sua estetica.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ivi, p. 55 (trad. mod. EV).

⁶⁶ C. Pettazzi giustamente riferisce come già Benjamin nella sua recensione avesse messo in luce il disegno adorniano di «riportare indietro» Kierkegaard alla problematica idealistica, in opposizione a tutte le tendenze interpretative coeve di «portar[lo] avanti». Cfr. C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno*, cit., p. 59.

⁶⁷ Formulazioni analoghe possono essere rinvenute nella prima tesi del breve manoscritto *Thesen über die Sprache des Philosophen*, non datato ma senza dubbio collocabile nei primi Anni Trena. Anche qui, dunque, si tematizza la tendenza dell'idealismo a disgiungere forma e contenuto: il molteplice è condotto a unità, pensata come forma e quindi come istanza soggettiva. Da una tale impostazione deriva, tuttavia, l'inevitabile separabilità del contenuto dalla forma, non diversamente da ciò che accade nella filosofia kierkegaardiana: un'ulteriore prova dell'appartenenza di quest'ultima al solco idealistico tedesco. Cfr. T. W. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, cit., p. 366.

Per tale ragione, non in uno schema meramente traspositivo della relazione tra soggetto e oggetto, quale appare la riflessione estetica di Kierkegaard, ma in un'anabasi nell'effettiva dinamica di questa polarità si può rinvenire il significato dell'estetico, la cui categoria si preannuncia pertanto come «una categoria della conoscenza»⁶⁸. Seguendo Adorno, oltre al forte richiamo del termine “estetico” all'etimo greco *aisthesis*, a collocare tale categoria sul piano della conoscenza contribuisce anche il presente rimando al rapporto gnoseologico *par excellence*, torbido fondale della filosofia kierkegaardiana, che solo frammentariamente riemerge nella sua teoria dell'arte.⁶⁹ Al termine del primo capitolo, il compito che Adorno si era prefissato appare ben lungi dall'essere assolto: urge così un proseguimento dell'analisi all'interno dell'*œuvre* kierkegaardiana per rinvenirvi il senso dell'estetico con e contro Kierkegaard.

4. *L'esperienza del senso come Verstelltheit*

Tutto il percorso d'indagine adorniano si dispiega senza perdere mai di vista il confronto tra Kierkegaard e l'idealismo, più nello specifico Hegel. Pur dando vita anch'essa a un movimento dialettico, la filosofia kierkegaardiana si dichiara esplicitamente avversa al sistema e all'«identità di interno ed esterno. Contro quest'ultima si rivolge il *pathos* della sua filosofia»⁷⁰, e di conseguenza si pone in aperta polemica con Hegel. Una siffatta idiosincrasia al pensiero sistematico non può che trovare in Adorno un valido alleato. Tuttavia, da quanto emerge dalla disamina adorniana, Kierkegaard è rimasto vittima delle proprie critiche, ricadendo in schemi di pensiero da lui stesso deprecati. Questo motivo tematico rappresenta un momento centrale del volume sin dalla prima edizione, ribadito persino più tardi nel saggio *Kierkegaard noch einmal*, dove Adorno conferma e approfondisce tali argomentazioni con il supporto di un lessico più centrato. A ben vedere, il costante richiamo al delicato rapporto con l'idealismo non è per nulla avulso dal *desideratum* che anima il volume adorniano, ovvero la costruzione dell'estetico. Lo dimostra la già citata concezione dell'estetica di chiaro stampo hegeliano, esposta nella prefazione italiana, non meno

⁶⁸ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 46.

⁶⁹ Ivi, p. 70.

⁷⁰ Ivi, p. 82.

che il riferimento alla relazione soggetto e oggetto presentata in termini idealistici, quale ricettacolo privilegiato per sondare l'estetico. D'altra parte, il sovvertimento critico di Adorno non si limita a rimarcare la ricaduta kierkegaardiana nell'idealismo. Egli si spende alacramente anche nello smascherare un fondamento mitico e naturale negli snodi cruciali della filosofia di Kierkegaard, che invero professa la propria estraneità e ostilità all'elemento naturale. Che queste imputazioni mossegli dal filosofo francofortese siano o meno fondate non è di primario interesse per la presente indagine. Ciò che, al contrario, urge è sondare il nesso che per Adorno tiene insieme tali svelamenti nel pensiero kierkegaardiano e la questione dell'estetico.

Inaspettatamente per il senso comune, la conclusione del primo capitolo stabilisce la necessità di volgersi alla relazione tra soggetto e oggetto per rinvenire il significato della categoria dell'estetico in Kierkegaard. Si consideri, dunque, quest'indicazione metodologica come un *fil rouge* che attraversa tutto il volume. Secondo quanto già accennato, Adorno concepisce l'opera kierkegaardiana come un tutto unico, ovvero rifugge ogni settorizzazione disciplinare. Motivo per cui, nonostante il tema principale riguardi l'estetico, Adorno sceglie di procedere andando al cuore della filosofia di Kierkegaard, vale a dire muovendo dalla domanda filosofica alla base del suo sforzo intellettuale. Adorno la rintraccia nella constatazione kierkegaardiana dell'inaccessibilità per la creatura umana alla verità divina nella sua pienezza⁷¹. Che questo dato non svolga un mero ruolo contestuale o introduttivo lo dimostra chiaramente un passaggio della corrispondenza tra Adorno e Krenek, la quale, per giunta, dà conto in varie occasioni dell'avanzamento della stesura del manoscritto adorniano.⁷² In particolare, secondo quanto riferito a Krenek, si legge che proprio l'esperienza di tale *Verstelltheit* sta al centro dell'intero libro su Kierkegaard⁷³. Il problema della perdita del senso è una delle tematiche focali che primeggiano nel pensiero giovanile adorniano e che subirà poi una brusca radicalizzazione con l'evento storico e teoretico di Auschwitz. La scelta di dedicarsi a Kierkegaard trova, allora, un ulteriore incentivo proprio nelle modalità con cui il filosofo danese avverte e tematizza tale fenomeno, ancora ai suoi albori.

⁷¹ Ivi, p. 73.

⁷² Cfr. per esempio le lettere datate 8.10.1930; 30.9.1932 in T. W. Adorno, E. Krenek, *Briefwechsel 1929-1964*, cit., rispettivamente pp. 24 e 47.

⁷³ Ivi, p. 50.

La frattura tra senso e uomo non è classificabile nei termini di un'estraneità innata dell'uno all'altro, ma si è prodotta storicamente. Quella che Kierkegaard definisce come rottura con i rapporti fondamentali dell'esistenza umana si traduce in un lessico filosoficamente più recente nel processo di alienazione di soggetto e oggetto, da cui, su invito di Adorno, non si può far altro che partire per un'interpretazione critica di Kierkegaard. Questa mossa argomentativa contribuisce all'intento adorniano di inserire la filosofia kierkegaardiana dell'esistenza in una dimensione storica e socioeconomica. Con ciò, Adorno imbastisce alcuni dei quesiti più provocatori nella letteratura sul filosofo danese, ossia in che misura il suo pensiero possa davvero rappresentare una teoria critico-sociale e fino a che grado esso possa situarsi nel proprio contesto storico. L'obiettivo ultimo di simili interrogativi resta, comunque, liberare Kierkegaard dal monopolio esistenzialistico.⁷⁴

A tal proposito, la relazione tra le categorie storiche di soggetto e oggetto, configurantesi ora quale iato, lascia emergere l'antinomia che risiede alla base della dottrina kierkegaardiana dell'esistenza umana, ovvero la concezione duplice e contraddittoria del senso. Qui, Adorno predispose gli elementi problematici che andranno poi a costituire la struttura tanto del momento *destruens* dell'indagine adorniana, quanto di quello *construens*. Come riporta anche Jeanne Schuler, sotto quest'aspetto, Adorno infrange il fascino del pensiero kierkegaardiano, smascherandone le criticità, ma non ne sminuisce la questione di fondo.⁷⁵ Ebbene, per come ce la presenta Adorno, la suddetta antinomia è così articolata: il senso è postulato da Kierkegaard come irraggiungibilmente trascendente e al contempo – e dunque in modo contraddittorio – come trapassato nell'immanenza dell'Io, quale unico portatore di realtà effettiva [*Wirklichkeit*]. Pur nella loro contraddittorietà, i momenti di senso, soggetto e oggetto non appaiono disgiunti tra loro, al contrario restano intrecciati nella figura fondamentale dell'interiorità.⁷⁶ Il movimento che Kierkegaard compie è dunque un movimento verso l'interno, tale per cui il mondo esterno delle cose sostanzialmente sparisce. Denigrato come mero accidente, esso non può vantare alcuna partecipazione al senso, a cui, per contro, potrebbe aspirare la soggettività, se solo riuscisse a colmare l'abisso che, nella sua solitudine, la isola. Si instaura, allora, un movimento dialettico

⁷⁴ M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., p. 108.

⁷⁵ J. A. Schuler, *Adorno's Kierkegaard*, in "Telos", N. 82, Winter 1989-90, p. 196.

⁷⁶ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 77-83.

che non può dirsi di soggetto e oggetto, proprio per l'incommensurabilità di questo a quello, ma di senso e una soggettività rimasta ormai priva di oggetto [*objektlose Innerlichkeit*].⁷⁷

Il risultato di una cesura così brutale è inevitabilmente un monologo del solo pensiero. Nondimeno, Adorno scorge da subito come questo sforzo kierkegaardiano di fuggire in una forma di interiorità astorica e disincarnata non abbia effettivo successo.⁷⁸ *Volens nolens*, infatti, già il decorso di un tale monologo impatta con la realtà esterna in quanto storia. Verso questa, terreno su cui la disputa con Hegel si fa più stringente, l'atteggiamento di Kierkegaard è di nuovo ambivalente e complesso. La realtà incalza e minaccia l'isolamento della pura interiorità, tant'è che, ricorrendo a un'immagine catastrofale, la storia è paragonata da Kierkegaard a una fiumana distruttiva, da cui solo la persona libera e agente si salva.⁷⁹ Un contatto tra di esse può, tuttavia, avvenire nella "situazione" [*Situation*]. In questi momenti d'incontro, lo storico tende però già a scemare: il concetto di situazione è il rifugio del soggetto oppresso dall'oggetto, che viene a sua volta isolato e subordinato a quello. Pertanto, nella situazione la realtà storica è restituita nel segno della riflessione, arma di difesa dell'interiorità dall'irruzione esterna.

Il particolare interesse di Adorno verso questa categoria si spiega attraverso la possibilità che essa offre di guadagnare uno sguardo più penetrante sull'approccio kierkegaardiano verso il rapporto soggetto-oggetto. Per il filosofo danese, dalla situazione emerge «la conoscenza della reificazione della vita sociale, dell'alienazione dell'uomo da una realtà che gli viene avvicinata soltanto come merce».⁸⁰ Nella logica di scambio, l'uomo è privato di un rapporto immediato tanto con le cose quanto con le relazioni umane: lo stesso non può che avvenire anche a livello gnoseologico, dove il soggetto cosciente perde il contatto con il suo correlato oggettivo. Adorno raccoglie tali osservazioni nel paragrafo denominato «*Situation*». Potrebbe non essere una coincidenza, allora, che si intitoli così anche la seconda sezione di *Teoria estetica*, relativa appunto al rapporto tra arte e società. Se ipotizzare un richiamo all'opera giovanile risulta forse azzardato, assolutamente legittimo è notare come, qui, Adorno

⁷⁷ Ivi, p. 85.

⁷⁸ C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy*, cit., p. 169.

⁷⁹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 103.

⁸⁰ Ivi, pp. 107-8.

mostri già una spiccata sensibilità verso temi di critica sociale che diventeranno poi assi portanti nella complessità del suo pensiero.

A ciò si aggiunge il vigore con cui Adorno insiste – e insisterà – sulla componente storica, che merita senz’altro la più viva attenzione, giacché la sua rilevanza tematica esula da queste circostanze testuali per irraggiare la totalità del suo pensiero. Non stupisce, allora, l’intransigenza di chiaro retaggio hegeliano con cui egli critica i tentativi di Kierkegaard di ridimensionare, finanche elidere, la funzione della storia, che nella sua imprescindibilità, però, sempre e di nuovo si manifesta. La pregnanza della storicità estende i suoi effetti perfino sulla concezione della verità, la quale adornianamente abbandona ogni carattere di immutabilità ed eternità, per concedersi al proprio nucleo storico e temporale. Tutto è immerso nel processo storico ed è da esso mediato. Pertanto, la categoria dell’estetico risulta essere interlocutore privilegiato per un dispiegamento dialettico della verità storica nel *Kierkegaard* non meno che in *Teoria estetica*.

5. *Intérieur: tra immagine, storia e natura*

La situazione kierkegaardiana trova la sua metafora più adeguata nell’immagine dell’*intérieur*⁸¹ borghese del XIX Secolo, la cui analisi è uno dei passaggi più famosi e citati dell’intero volume adorniano e, secondo alcuni⁸², anche l’argomento più riuscito. Nella narrazione kierkegaardiana, dei tanti oggetti che compongono l’arredamento di questo spazio tipicamente borghese è lo specchio riflettore a canalizzare maggiormente l’attenzione teorica di Adorno. Utilizzato, al tempo, per riflettere la strada all’interno dell’appartamento e perciò detto anche “spione”, esso simboleggia metaforicamente la mancanza di oggetto e l’isolamento del privato. Come nel concetto di interiorità si intersecano tutti i momenti centrali della filosofia di

⁸¹ L’immagine dell’*intérieur* è un elemento cardine per lo svolgimento complessivo del volume. A dimostrarlo concorre la sua continua comparsa non solo nel corso dell’argomentazione, bensì anche in una lettera a Benjamin, in cui Adorno discute dell’immagine dialettica in riferimento all’*exposé* del lavoro sui *Passagen* dell’amico. Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino, 1978, pp. 294-305. A tal proposito, M. Farina riporta come nella sopracitata lettera Adorno sostenga che il concetto più fecondo del suo libro sia quello dell’interiorità. Tuttavia, è bene specificare che il lemma che compare esplicitamente nel testo epistolare sia piuttosto “*intérieur*”, il quale pur afferendo al concetto di interiorità non vi coincide direttamente: non deve andare disperso, infatti, il preciso significato metaforico che in questo volume gli è attribuito. Cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell’estetico*, cit., pp. 59-60.

⁸² Cfr. P. Tillich, *Gutachten*, cit., pp. 337-8.

Kierkegaard, così essi si rispecchiano anche nell'immagine dell'interno abitativo ottocentesco. Il carattere di apparenza che Adorno recrimina alla realtà soggettiva kierkegaardiana si ripresenta immutato allora anche nel suo corrispettivo metaforico.

A ben vedere, il carattere di apparenza si impossessa anche degli oggetti che popolano l'*intérieur*: essi sono alienati e privati del loro valore d'uso e, pertanto, storicamente ed economicamente apparenti. Il significato che acquisiscono è plasmato *in toto* dall'*intérieur*: divengono arredamento e, così facendo, assumono l'apparenza di una natura immutabile. Qui si dà, allora, non solo l'indifferenza tra soggettivo e oggettivo, come pensava Kierkegaard, bensì anche tra naturale e storico. In tal senso, l'*intérieur* rappresenta per Adorno l'immagine enigmatica della dialettica storica e della potenza eterna naturale: solo risolvendola, la critica filosofica può illuminare il vero fondamento dell'interiorità idealistica kierkegaardiana, risiedente nello storico e preistorico, quest'ultimo connotato dal mitico e dal naturale.⁸³

Per dar seguito a tale proposito, nel capitolo *Explikation der Innerlichkeit* Adorno muove dall'etica kierkegaardiana. Questa rinviene la propria pietra angolare nel concetto di "prossimo", che nel mondo empirico è ricettacolo concreto dell'istanza di libertà. Indi per cui, per Kierkegaard non la massa, quale prodotto della reificazione, ma il prossimo, l'Io pensato nella propria libertà, costituisce con i suoi simili la società. Con ciò ogni bisogno materiale, ogni istinto viene estirpato dal singolo, che, in un tale regime ascetico, resta mero spirito. È qui che è possibile scorgere già all'opera quel meccanismo che, *mutatis mutandis*, regolerà il dispiegarsi della futura dialettica dell'illuminismo. Infatti, sbarazzandosi compulsivamente del corpo, Kierkegaard, *in primis*, condanna la sua produzione artistica all'insufficienza; *in secundis*, permette ad Adorno di attuare quel rovesciamento decisivo che segnerà l'intera indagine adorniana. Ossia, il corpo, che Kierkegaard vorrebbe quale pura funzione disincarnata dello spirito, incatena invece quest'ultimo come sua espressione fisica necessaria. Più in generale, dunque, la totale messa al bando della natura da parte dell'interiorità priva di oggetto si capovolge in suo prorompere incontrollato, a tal punto che «[l]e immagini del puro spirito che Kierkegaard trova sono sempre immagini del corpo umano»⁸⁴. La natura, allora, si riappropria del soggetto, tant'è che il fondo mitico-naturale della

⁸³ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 125.

⁸⁴ Ivi, p. 138 (trad. mod. EV).

spiritualità kierkegaardiana diviene per Adorno la leva più confacente a scardinare i motivi centrali della filosofia di Kierkegaard.

Tuttavia, prima di procedere con l'argomentazione adorniana, occorre soffermarsi su quello che, così come lo presenta Adorno, può sembrare un intreccio inconsueto di storia e natura. In tal senso, potrebbe essere significativo volgere lo sguardo agli altri lavori eminentemente filosofici su cui Adorno andava riflettendo in quegli stessi anni, in particolar modo alla conferenza *Die Idee der Naturgeschichte*⁸⁵ del 1932. Qui, egli muove dall'intenzione di togliere [*aufheben*] l'antitesi di storia e natura per renderle momenti di uno stesso movimento dialettico, senza con ciò portarle a identità, istituendo invece un'unità concreta delle due che si opponga a una loro determinazione dualistica. Citando il Lukács della *Teoria del romanzo* e il Benjamin del *Dramma barocco*, Adorno procede elaborando un'idea di storia naturale, la cui logica è riconoscibile anche nella sua lettura di Kierkegaard. In sintesi, bisogna cogliere l'essere storico come uno naturale, proprio laddove è massimamente storico e, viceversa, la natura come un essere storico, laddove insiste più tenacemente *qua natura*.⁸⁶

È evidente, allora, che l'immagine dell'*intérieur* susciti un così acceso interesse in Adorno in qualità di manifestazione effettiva dell'idea di storia naturale. Proprio nell'*intérieur* si offre l'immagine della perfetta immanenza di storico e mitico. Si delinea così un'interessante connessione tra immagine, mito e dialettica: quest'ultima si blocca in quella, evocando nel presente storico il mitico, quale passato remoto, quale natura in quanto preistoria. La presenza di elementi mitici radicati così in profondità nella struttura filosofica non è una peculiarità solo kierkegaardiana. Adorno li rintraccia in tutti quegli esponenti del tardo idealismo, in cui «l'orgoglio dello spirito, dello spirito creato [...] si pone in trono come creatore e sprofonda tanto più in basso nella natura quanto più crede di sfuggirle sollevandosi verso l'alto»⁸⁷. Nel pieno del delirio di onnipotenza dello spirito che si crede assoluto, lo sguardo adorniano ne scorge la mendacità, svelandone il contenuto mitico.

⁸⁵ T. W., Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, in T. W. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, cit., pp. 345-65.

⁸⁶ Ivi, pp. 354-5.

⁸⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 150.

Quest'ultimo, sostiene Adorno, è nel pensiero kierkegaardiano oggetto di ben due accezioni di dialettica. Nella prima, essa si delinea come processo di trasparenza, di spiritualizzazione contro la natura, quale minaccia mitica per la creatura, che nondimeno le appartiene. A detta di Adorno, questa prima concezione non sarebbe altro che una *façade*, al di sotto della quale se ne cela una seconda più profonda. Sebbene non apertamente tematizzato da Kierkegaard, quest'ulteriore movimento dialettico è a tutti gli effetti presente e, più nello specifico, si compie all'interno dello stesso fondo mitico della natura. Seguendo le sporadiche indicazioni che Adorno lascia al lettore per orientarsi nella sua analisi labirintica, si profila comunque un percorso argomentativo ben distinto. Ponendo come obiettivo ultimo la costruzione dell'estetico, Adorno ha portato l'attenzione prima sulla relazione soggetto e oggetto, poi sull'immagine dell'*intérieur*, quale sede di convergenza di soggettivo e oggettivo, non meno che di storico e naturale. Il dispositivo metaforico è degno del più vivo interesse quale punto archimedeo per svelare il fondamento reale dell'interiorità kierkegaardiana. Ora, il secondo significato di dialettica pocanzi esposto contribuisce proprio a dipanare questo nodo problematico, ossia esso diviene «centro di un'interpretazione che riveli criticamente il carattere mitico di ciò che in Kierkegaard compare soprannaturale come spirito e libertà: l'interiorità priva di oggetto»⁸⁸.

Esprimendola attraverso riferimenti metaforici costanti, Kierkegaard riconosce alla natura un'essenza dialettica, la quale serba per l'uomo non solo una possibilità di peccato, ma anche di salvezza. Il moto che veicola tale innalzamento dialettico del naturale è quello della malinconia. Definita la malattia dell'epoca, essa dà mostra di un fondamento storico, affettando l'interiorità alla luce del conflitto con la realtà storica. Il suo ruolo nella questione ontologica è a dir poco determinante. Per darne conto, Adorno riporta un lungo passo kierkegaardiano ricco di suggestive immagini naturali.⁸⁹ In un contesto storico di perdita di verità e senso, l'uomo esperente potrebbe accedervi soltanto tramite un'impressione primitiva [*primitiver Eindruck*], la quale purtroppo è soffocata dalla reificazione del mondo moderno. Al di fuori della società reificata, essa è esperibile solo nella natura preistorica, negli scenari solitari di un navigante o di un abitante di capanne. All'interno dello scenario sociale, invece, la

⁸⁸ Ivi, p. 154 (trad. mod. EV).

⁸⁹ Ivi, p. 158.

creatura umana è imprigionata nell'interiorità e, in quanto prigioniera, il suo affetto è la malinconia. Proprio in quest'ultima si presenta, sì, la verità, ma come apparenza: il suo movimento mira dialetticamente al salvataggio del senso, in quanto altrettanto dialetticamente essa è nella sua apparenza immagine di qualcos'altro⁹⁰. Tramite la malinconia, l'interiorità evoca immagini, che pure non si dischiudono in essa, ma si consegnano alla storia come figure enigmatiche storico-naturali e allo stesso tempo tradiscono l'essenza mitica della spiritualità assoluta.

Nella loro unità, tali immagini rimandano alla regione di una remota disposizione figurativa [*Bildlichkeit*] estetica che raccoglie le molteplici equivocazioni del termine estetico, del quale proprio attraverso un'immagine Kierkegaard restituisce forse la sua più precisa definizione.⁹¹ Analizzandola, Adorno intravede una forte connessione tra il contenuto mitico-figurativo della filosofia kierkegaardiana e una visione del mondo estetica, che lo spinge a ricercare l'origine dell'estetico nel fondo mitico. Nell'istituire un nesso tra l'immagine e l'estetico, il filosofo danese ha toccato un punto fondamentale, di cui probabilmente non ha voluto o saputo intuire le implicazioni. Nella visione adorniana, l'immagine rappresenta un dispositivo che, grazie alla sua natura frammentaria e alla sua indeterminabilità concettuale, afferra e rivela, seppur *qua* cifra, ciò che si sottrae all'inclinazione totalizzante della soggettività.⁹² La sostanzialità del nodo messo in luce da Kierkegaard è testimoniata da un frammento dei *Paralipomena* in *Teoria estetica*. In questo luogo testuale, Adorno cita, omettendo le virgolette, parte di quella stessa definizione figurativa kierkegaardiana:

il comportamento preartistico, che si avvicina massimamente all'arte e che conduce ad essa, consiste nel trasformare l'esperienza in un'esperienza di immagini; come ha detto Kierkegaard: *ciò che catturo sono immagini*.⁹³

Tale parallelismo intertestuale dà prova ancora una volta della possibilità di un dialogo produttivo tra il *Kierkegaard* e gli esiti adorniani più tardi.

Ad ogni buon conto, per il filosofo danese cadono sotto la denominazione di estetico tutte quelle immagini oggettive e quegli atteggiamenti soggettivi in aperto contrasto con l'esistenza. In questi casi, è Kierkegaard stesso a rimarcarne

⁹⁰ Secondo Adorno, ciò esprime il carattere allegorico della malinconia, il quale renderebbe Kierkegaard affine al barocco. È di nuovo evidente il già ricordato debito nei confronti di Benjamin.

⁹¹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 168.

⁹² L. Rybiński, *Theodor W. Adorno: "Kierkegaard. Construction of the aesthetic"*, cit., p. 466.

⁹³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 388-9 (enfasi EV).

intransigentemente il carattere mitico di apparenza, privandoli così della capacità di ambire alla verità. Tuttavia, a sua volta Adorno rileva questo stesso carattere anche nella figura dell'interiorità, seppur su di essa non sia certo caduta la scure kierkegaardiana della scomunica. Ragion per cui, egli afferma che la centrale antinomia del pensiero di Kierkegaard si manifesta proprio nel suo concetto di estetico. Ciò significa che la sua filosofia si fa più aderente alla realtà, tanto degli oggetti esterni quanto dello statuto di interiorità priva di oggetto, dove decide delle determinazioni estetiche, perché consapevole qui della sua apparenza mitica. Ne cade, invece, fatalmente preda ogniqualevolta non l'ammette anche nei ranghi della soggettività, a cui al contrario attribuisce un carattere di realtà sostanziale. Viceversa, Adorno avverte la necessità di riconoscere l'apparenza proprio là dove la si ricusa più inflessibilmente, nell'abisso dell'interiore, affinché non vada perso nelle immagini estetiche il suo valore di speranza e conciliazione per la conoscenza.⁹⁴

Riformulando, nel *Kierkegaard*, la speranza, che l'apparenza porta con sé nelle immagini estetiche, è tale precisamente per la conoscenza: questo riferimento specifico dialoga direttamente con la già citata determinazione dell'estetico come categoria della conoscenza. Nella critica di Adorno, la filosofia kierkegaardiana si accosta massimamente alla realtà tramite l'estetico, ovvero tramite quella dimensione che secondo Kierkegaard si posiziona, invece, più lontano dalla verità. Nel dispiegare quest'antinomia, Adorno specifica che la realtà in questione è sia quella propria «della condizione dell'interiorità priva di oggetto, sia [...] quella delle cose estranee che ha dinanzi»⁹⁵. Emerge con evidenza, così, il tentativo adorniano di sottrarre l'estetico al puro estetismo, al registro di valutazioni meramente soggettive per riassegnargli il potenziale cognitivo che gli spetta. Questo si palesa riconducendolo alla sua ineluttabile connessione con l'obiettività e con la realtà e alla sua capacità di portarle a manifestazione.⁹⁶ A ben vedere, dunque, attraverso l'estetico si guadagnerebbe in definitiva una prospettiva del soggetto verso se stesso e verso il rapporto tra soggetto e oggetto, così come dovrebbe darsi fuori dal dominio del puro spirito.

Altro nucleo tematico gravido di sviluppi futuri è il rilievo attribuito da Adorno all'elemento corporale, viceversa kierkegaardianamente annichilito e dispregiato.

⁹⁴ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 173-5.

⁹⁵ Ivi, p. 174.

⁹⁶ P. Fenves, *Image and Chatter*, cit., p. 102.

Come riporta giustamente anche Christian Grüny, la significatività del corpo in tutte le sue declinazioni, ossia dal mero somatico alla sensibilità riflessa, è tale da svolgere un ruolo determinante nella comprensione del pensiero adorniano *tout court*.⁹⁷ Va ricordato che proprio in questi anni Adorno si accomiata da un ambiente accademico neokantiano⁹⁸ per avvicinarsi a una visione materialistico-storica, grazie anche all'incontro con intellettuali segnatamente marxisti, come Bloch o Lukács. Il peso oggettivo dell'influsso marxista sulla filosofia adorniana è certamente tema di vivo dibattito. Ciononostante, se ne possono distinguere facilmente gli effetti nella critica allo stile di vita e alla società borghese, ma anche nell'attribuzione di significatività filosofica allo strato materiale, finanche corporale, che dimostra di possedere una funzionalità tutt'altro che secondaria.

A una tale rivalutazione contribuiscono, oltre alle derive marxiste, anche tendenze psicoanalitiche, a cui Adorno fin dagli anni Venti si dedica con attenzione. Già dalla sua prima proposta di tesi di abilitazione, *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, egli si impegna in un intenso confronto con Freud, mediato dal neokantismo di Cornelius, elaborando un pensiero che non esclude la valorizzazione di quegli aspetti concreti e non sussumibili dell'individuo, tra cui quelli corporali. Sebbene Adorno si rimproveri poi di non aver sufficientemente considerato in questa dissertazione il sostrato materiale dei processi psicologici, cioè anche la relazione tra la psiche e il corpo umano⁹⁹, quest'ultimo è già divenuto intanto elemento cardine nello sviluppo del *Kierkegaard*.

Più nello specifico, il corpo rientra a pieno titolo in quell'elemento naturale insito nel singolo che Kierkegaard intende sopprimere per concedersi pienamente all'interiorità. In cerca di piaceri immediati e fugaci e, dunque, invano reiterati, il seduttore è kierkegaardianamente l'emblema del corpo, tant'è che al superamento dell'uno corrisponde il ripudio dell'altro. D'altronde, Adorno sostiene dal principio che «le figure estetiche di Kierkegaard sono unicamente illustrazioni delle sue

⁹⁷ C. Grüny, *Körper*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (a cura di), *Adorno-Handbuch*, cit., p. 442.

⁹⁸ Il neokantiano Hans Cornelius lasciò, infatti, la cattedra di filosofia all'università di Francoforte nel 1928, occupata dunque da Max Scheler. A causa dell'improvvisa dipartita dello stesso, tuttavia, già dal 1929 il posto passò a Tillich.

⁹⁹ In una lettera al suo allievo Rolf Tiedemann poco prima di morire, Adorno individua l'errore principale del suo manoscritto in una trattazione di Freud solo da un punto di vista puramente epistemologico, tralasciandone la componente più materialistica, testimoniata dal concetto di organo di piacere. Vedi R. Tiedemann, *Editorische Nachbemerkung*, in T. W. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, cit., pp. 381-2.

categorie filosofiche»¹⁰⁰. Totalmente opposto, l'approccio adorniano mostra come la componente naturale dell'uomo, in quanto dialettica in se stessa, sia capace di una qualche partecipazione alla verità altrimenti sbarrata, vale a dire attraverso l'affetto [*Affekt*] della malinconia. Per suo tramite, Kierkegaard ritiene di poter riconquistare quell'impressione primitiva che indirizza alla verità, ovvero un contatto con essa al di là della reificazione. Se il filosofo danese legge la malinconia solo in funzione dell'interiorità, Adorno la coglie nella sua materialità estetica. Per tale ragione, con le dovute precauzioni, sarebbe interessante rilevare una certa somiglianza tra la connotazione che Adorno attribuisce all'impressione primitiva, la cui anticamera è la malinconia, e il momento del brivido arcaico, eminentemente adorniano. Ricordo di un passato ancestrale che pur sopravvive, esso caratterizza la coscienza che sfugge alla reificazione, capace ancora di percepire l'alterità nella sua indeterminatezza. Nel brivido, il comportamento estetico trova la sua prima concretizzazione e nella pelle d'oca, la prima immagine estetica¹⁰¹: il focus estetico si concentra nella corporeità concreta del rabbrivire umano, antecedente perfino a qualsiasi creazione artistica.

6. La dissoluzione dell'esistenza

Nel successivo gruppo di capitoli Adorno intensifica la propria istanza critica, portandone all'apice la forza *destruens*. Si tratta, infatti, di vagliare il cuore della filosofia di Kierkegaard: il concetto dell'esistenza e la logica delle sfere. In tale cospicua parte del volume, la categoria dell'estetico non è apertamente tematizzata. Ciononostante, Adorno pone tasselli essenziali per l'operazione di negazione determinata che sta intraprendendo: la critica immanente alle figure centrali del pensiero kierkegaardiano ne svela la sostanziale contraddittorietà e, di conseguenza, l'incapacità di rappresentare una risposta risolutiva all'inaccessibilità della verità. Farne emergere le inadeguatezze legittima, allora, Adorno a riconsiderare quegli aspetti che Kierkegaard ha viceversa esecrato.

Dopo aver insinuato i primi sospetti sulla tenuta effettiva della visione kierkegaardiana, Adorno procede analizzando nel quarto capitolo, *Begriff des*

¹⁰⁰ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 31.

¹⁰¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 107-8; 449-50.

Existierens, il concetto «più efficace ai nostri giorni»¹⁰²: quello d'esistenza. Esso rappresenta il nodo fondamentale tanto per la questione kierkegaardiana del senso, quanto per la polemica adorniana con la corrente esistenzialistica, Heidegger in particolare. Secondo l'interpretazione del filosofo francofortese, l'esistenza teorizzata da Kierkegaard è l'esistenza umana singola, che cerca di impadronirsi di un senso trascendente, da cui è tuttavia qualitativamente diversa. L'esistenza, dunque, evoca il senso, ma per potersene impadronire in pura spiritualità, deve farlo senza immagini. La concezione iconoclastica della verità di Kierkegaard si rafforza nelle sue scelte terminologiche: «per lui verità significa “trasparenza”»¹⁰³. Tuttavia, ciò che viene così evocato si confonde necessariamente con l'esistenza stessa, che diviene sede primaria dell'ambiguità.¹⁰⁴

Quest'ultima non risparmia neppure la nozione di senso: Kierkegaard, nel volerlo rendere per forza concreto, finisce invece per condannare di fatto all'astrattezza il singolo¹⁰⁵. La concrezione dell'Io particolare, infatti, si ritira nella propria unicità tanto da divenire qualcosa di indeterminato e indeterminabile. Il risultato di un siffatto capovolgimento del singolo nella massima astrattezza è la restituzione dello stesso quale puro *Dies da*, come non era sfuggito nemmeno a Husserl. In definitiva, dunque, Adorno rintraccia la causa dell'astrattezza dell'Io, non meno che dell'ambiguità di fondo della filosofia kierkegaardiana, nell'ostilità che lo spirito sottrattosi alla natura nutre verso le immagini. L'agognata trasparenza, che l'interiorità ricerca, si infrange contro l'opaca e oscura astrattezza che l'analisi adorniana denuncia nell'Io, rimandando precisamente alla pura natura, in cui lo spiritualismo di Kierkegaard sempre e di nuovo si rovescia. Adorno indica, infatti, l'astratto come il marchio del pensiero mitico che non conosce nessuna vera concrezione.¹⁰⁶

Il capitolo seguente, *Zur Logik der Sphären*, vorrebbe svelare il tratto del pensiero kierkegaardiano che massimamente tradisce la sua attitudine idealistico-sistematica.

¹⁰² T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 176.

¹⁰³ Ivi, p. 185.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 176-88.

¹⁰⁵ Cfr. anche T. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, introduzione di L. Ceppa, Einaudi, Torino, 2015, pp. 181-2: «Non per nulla i tentativi, come quello di Kierkegaard, di entrare in possesso della propria ricchezza attraverso il ripiegamento del singolo nella propria singolarità, si sono risolti nel sacrificio del singolo e nella stessa astrattezza che Kierkegaard rimproverava ai sistemi idealistici».

¹⁰⁶ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 189-201.

Essa prende corpo proprio nella teoria delle sfere dell'esistenza, la cui vera essenza è riscontrabile fin dalla denominazione che le è attribuita: quella di "schema". Alla luce di ciò, Adorno si impegna a far emergere la viziosità del movimento filosofico di Kierkegaard, tale per cui la massima presa di distanza da Hegel si capovolge di fatto nella più stretta dipendenza. La testimonianza più evidente di una simile prossimità involontaria si mostra nella nozione di salto qualitativo. La giustapposizione assiomatica delle sfere attraverso la logica della distinzione procede, infatti, tramite lo strumento hegeliano più proprio: la contraddizione. Quest'ultima è, tuttavia, portata alla sua acme e resa totale: ciò significa che, invece di superarla dialetticamente nel concetto, Kierkegaard la conserva, quale segno della frammentarietà di un'esistenza a cui è inaccessibile il senso. Data la letteralità con cui si appropria del concetto di salto, Kierkegaard non può esimersi dal menzionare il debito contratto con la *Fenomenologia dello spirito*. Ciononostante, le modalità di applicazione di tale dispositivo logico distinguono marcatamente le due strutture filosofiche, giacché il salto kierkegaardiano postula l'impossibilità delle sfere di giungere a una sintesi. Innegabile resta, comunque, la loro origine idealistica, che le rende i momenti antitetici della dialettica dell'Io volta alla conquista del senso. A causa dell'opacità intrinseca e della ripetitività del suo processo, l'Io manca il senso e, pertanto, fallisce anche la perfetta chiusura sistematica della totalità delle sfere, paragonabili così piuttosto a strati di rovine. Separate tra loro, si impongono come autonome, simili alle idee platoniche, dominando sull'esistenza come potenze mitiche.¹⁰⁷

A confermarne il carattere mitico è, in primo luogo, la nomenclatura astrale che le designa, a cui si aggiunge l'astrattezza che sorge dalle sfere quali concetti universali. La coscienza le aveva, infatti, poste per conferire un ordine al molteplice: tuttavia, ora le si pongono dinnanzi come forze alienate. Più si allontana il ricordo della loro genesi umana, astraendolo dal singolo, e più ne determinano il destino. Eppure, i confini delle sfere erano pensati da Kierkegaard per segnare primariamente la distanza tra la creatura e l'ontologia: è questa la vera reazione alla mediazione hegeliana. Con ciò, egli ha davvero messo a tacere la pretesa del soggetto idealistico di porre l'ontologia a partire da sé, ma al contempo si è lasciato sfuggire l'unica vera concrezione: quella storica. Come essa è costretta dentro l'ermeticità cieca dell'Io nella situazione, così è dileguata

¹⁰⁷ Ivi, pp. 219-28.

nella vacuità delle sfere: ciò a cui in tal modo Kierkegaard rinuncia è, però, l'esigenza focale della verità filosofica, ossia l'interpretazione della realtà effettiva. Un'unica forma di comunicazione tra il mondo delle cose e l'interiorità priva di oggetto può darsi ancora solo nello spunto [*Anlaß*], la cui necessaria introduzione, nondimeno, spinge Kierkegaard alla contraddizione. Quale impulso indispensabile per dare avvio alla dialettica interiore, senza tuttavia farne parte, esso rende dipendente da sé il senso immanente a quella, concedendo nuova dignità al mondo esterno, prima privato di ogni verità.¹⁰⁸ Di conseguenza, la stessa sfera estetica che ospita la categoria dello spunto dovrebbe, se non altro, vedere riconsiderato l'unilaterale disprezzo che in Kierkegaard essa suscita: eppure, non è questo il caso.

D'altra parte, la comparsa dell'elemento dello spunto comporta anche risvolti eminentemente teoretici che investono la concezione kierkegaardiana della sfera estetica quale sfera della pura immediatezza. In quanto tale, essa subisce kierkegaardianamente l'accusa di casualità e contingenza e il conseguente rigetto ai fini del conseguimento della verità. Degna di nota è, tuttavia, una pari intransigenza che Adorno mostra proprio verso tutte quelle filosofie che valorizzano in modo assoluto la pura immediatezza. Come Kierkegaard riconosce la perdita storica di rapporti immediati tra il soggetto e i suoi simili, non meno che tra questi e l'oggetto, così anche Adorno. Per tale ragione, egli diffida di ogni istinto reazionario e nostalgico volto a ristabilire adialetticamente un'immediatezza ormai irrecuperabile. Secondo quanto già analizzato, Kierkegaard tenta di salvarla traslandola e custodendola nell'interiorità: tutto ciò che non si traduce nella vera soggettività successiva al salto è bandito come immediatamente reietto e reificato, l'estetico compreso.

Più complesso, invece, l'orizzonte teorizzato da Adorno: se, da un lato, egli rifiuta il concetto di un'immediatezza quale datità ultima; dall'altro, non può non accreditarle una certa valenza critica¹⁰⁹. Nel contesto vigente d'ipertrofia concettuale, essa si erge come correttivo contro un'astrattezza che ha rimosso *in toto* la materialità del dato, sussunto integralmente nella mediazione del concetto. L'estetico appare come la sede più adatta per incanalare il potenziale critico di una tale immediatezza. Lo si intuisce, per esempio, proprio nel commento adorniano alla categoria dello spunto: Adorno vi

¹⁰⁸ Ivi, pp. 230-8.

¹⁰⁹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 56.

legge la capacità della sfera estetica di essere portatrice di un'immediatezza suscettibile, al contempo, di mediazione. Infatti, l'impulso che fornisce lo spunto, originantesi nella sfera estetica, è, secondo Kierkegaard, il motore indispensabile affinché la dialettica dell'interiorità in primo luogo si dia. Pertanto, agli occhi di Adorno, all'estetico è attribuita la facoltà di abitare l'immediatezza e insieme di trascenderla: questa possibilità di movimento intrinseco all'estetico ritornerà in modo ancora più determinante nella trattazione della speranza nel capitolo finale.

Ad ogni modo, Adorno continua a insistere sull'insufficienza e sull'aporeticità della teoria delle sfere: l'intransigenza con cui Kierkegaard applica la categoria del salto, ovvero dell'assolutamente diverso, impedisce qualsiasi svolgimento di una dialettica vera e propria. L'assenza voluta di mediazione e il mutamento – tramite salto – della sfera nel suo insieme interrompono costantemente il processo dialettico, tant'è che il suo momento più autentico è proprio la cesura, l'arresto. Per esemplificare al meglio quest'intermittenza dialettica, Kierkegaard si affida ancora una volta a una precisa metafora organica, ovvero la respirazione. Adorno la concepisce nel suo senso più letterale, segno del rovesciamento della spiritualità assoluta nel corporeo. Duplice è l'effetto che ne deriva: l'immagine del respiro in sé marca il ritorno incontrollato della natura, mentre il suo ritmo discontinuo spezza ogni pretesa della soggettività di porsi come assoluta e integra.¹¹⁰ Esattamente nella pausa, il fondamento mitico dell'interiorità priva di oggetto si ridesta: la natura non è perduta e, nella sua temporalità fratta, la soggettività riconosce finalmente la propria essenziale caducità.¹¹¹

Nonostante l'isolamento personale e intellettuale che Kierkegaard ha sempre rivendicato per sé, nel capitolo *Vernunft und Opfer* Adorno lo allinea inequivocabilmente alle filosofie tardo-idealistiche e ai loro dispiegamenti programmatici. In particolare, li accomuna il portare – più o meno consapevolmente – a dissoluzione la stessa costruzione idealistica che li nutre. Ciò accade anche a Kierkegaard attraverso la categoria del sacrificio della coscienza, che doveva invece essere la sua proposta per giungere alla riconciliazione ontologica. In tal senso, il sacrificio si volge all'annientamento del naturale, da cui si vorrebbe liberare il singolo.

¹¹⁰ G. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, cit., pp. 64-6.

¹¹¹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 245-54.

Ossia, il sacrificio della coscienza vuole essere nell'intenzione kierkegaardiana il sacrificio dell'estetico, sia come sfera che come istanza di naturalità e materialità. Al suo posto, deve sorgere una forma di soggettività depurata da tali scorie e dunque autoreferenziale.¹¹² Kierkegaard ha, però, tralasciato un elemento di vitale importanza: secondo la sua dottrina, essendo il singolo natura che compare nello spirito, il sacrificio di quella porta inavvertitamente con sé anche lo spirito. Annullando e insieme reggendo il sistema, questa categoria dà piena mostra del suo fondamento mitico: lo spirito non annienta la vita naturale, è esso stesso vita naturale annientata. Stretto allora nella morsa del mitico, lo spirito non conosce speranza, kierkegaardianamente intesa quale annientamento della natura. Al contrario, questa potrebbe essere superata solo mediante la conservazione della propria traccia, non invece banalmente sopprimendola.¹¹³

Dunque, la cieca natura che Kierkegaard pensa di bandire riappare sempre e di nuovo proprio dove egli si ritiene più saldamente vittorioso: nell'immanenza dell'interiorità priva di oggetto. A questa concezione mitico-naturale, polo di un movimento dialettico illusorio, in quanto rimosso e, pertanto, violentemente riemergente, se ne accosta un'altra, dove la dialettica si esprime e opera all'interno dell'elemento mitico stesso. In virtù di questo secondo moto dialettico, Adorno concede al mitico la possibilità di aspirare al momento della conciliazione. Stando alle sue parole,

la conciliazione è il gesto impercettibile nel quale la natura colpevole si rinnova storicamente come creata; inconciliata, essa rimane decaduta ancora nel suo gesto più grande, quello del sacrificio.¹¹⁴

Di ciò Kierkegaard sembra essere, suo malgrado, consapevole: a sostegno di una tale ipotesi, Adorno presenta al lettore il mito nordico di Agnese e il tritone. Rispetto alla versione originale, una piccola modifica nella narrazione kierkegaardiana induce Adorno a scorgere un accenno del filosofo danese a muovere oltre la pura natura, senza tuttavia annullarla totalmente. Questa trasformazione apparentemente trascurabile è, in realtà, gravida di potenziale riconciliante: si tratta della sostituzione [*Ablösung*]¹¹⁵

¹¹² M. Morgan, *The aesthetic-religious nexus*, cit., p. 64.

¹¹³ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 263-71.

¹¹⁴ Ivi, p. 298 (trad. mod. EV).

¹¹⁵ Nella versione italiana di Burger Cori, la traduzione proposta si distanzia in modo sostanziale da quella che si presenta qui. Per giudicarne la bontà, se ne riporta il passo originale: «*der rätselvolle Schritt, der aus bloßer Natur führt, indem er doch in ihrem Leben verbleibt; die versöhnende Ablösung des Opfers. Dieses verschwindet, und an seiner Statt hält für ein Geringes Dialektik den Atem an; in ihren Fortgang legt sich*

del sacrificio. A differenza del mito nordico, nella rielaborazione di Kierkegaard Agnese non resta vittima del tritone:

quando Agnese lo guarda ancora una volta senza timore, senza esitazione, senza orgoglio della sua felicità, senza ebbrezza di desiderio, ma con intera fiducia e con tutta l'umiltà di un fiore, quale essa sembra agli occhi di lui. – E, meraviglia! Il mare non muggisce più.¹¹⁶

Il momento dell'atto sacrificale è rimpiazzato dall'attimo di cesura, reso graficamente dal trattino: una meteora di conciliazione che immediatamente si allontana, perché a riprendere la scena è di nuovo il sacrificio sotto forma di rinuncia. Il tritone cede, risparmiando la fanciulla e, con ciò, viene rigettato nell'elemento mitico: pur potendo parlare, egli tace, restando allora prigioniero della natura cieca. Come lui, così l'interiorità priva di oggetto. Solo la parola è veicolo di conciliazione: unicamente una natura, quale coscienza dotata di parola, che non si abbandona alla rinuncia riesce a persistere. La logica qui sottesa riprende il detto oraziano¹¹⁷ a cui Adorno implicitamente si richiama, ovvero l'idea che la natura non possa essere semplicemente scacciata, giacché continuerà a ripresentarsi fintanto che non si giunge a un'adeguata conciliazione con essa.¹¹⁸

Si ripropongono ora alcuni punti particolarmente rilevanti nell'economia della dissertazione che si sono toccati in questi ultimi capitoli, a partire da quei crocevia concettuali, in cui il mitico s'interseca con l'estetico. In prima battuta, si può senz'altro sottolineare come in queste fasi del pensiero adorniano¹¹⁹ il concetto di mitico sia in buona parte riconducibile a quello di natura. Più nello specifico, stando agli ultimi passi analizzati, l'elemento mitico-naturale diviene per Adorno sede della possibilità di conciliazione. Tale convinzione non sembra peraltro discordare con quanto più di trent'anni dopo verrà scritto in *Teoria estetica* in merito al bello naturale, a cui «potrebbe assomigliare il conciliato»¹²⁰. Il parallelo si rafforza proprio perché in entrambi i casi Adorno non si riferisce alla natura in sé, bensì alla natura esteticamente

*die Zäsur, wie der Gedankenstrich vor »Und sieh!« im graphischen Bilde sie wiedergibt» in T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., p. 172.*

¹¹⁶ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 299.

¹¹⁷ La locuzione di Orazio a cui si fa riferimento è la seguente: *naturam expellas furca, tamen usque recurret*. Nel testo adorniano se ne legge una riformulazione in tedesco: «*Natur, die wahrhaft nicht mit der Forke ausgetrieben werden kann und wiederkehrt so lange, bis der Genius mit ihr sich versöhnt*» in T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., p. 174.

¹¹⁸ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 296-302.

¹¹⁹ Non solo nel *Kierkegaard*, bensì anche nella conferenza *Die Idee der Naturgeschichte*.

¹²⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 100.

mediata. Nel capolavoro postumo, infatti, con l'espressione di bello naturale si designa precisamente l'esperienza estetica che si ha della natura. Allo stesso modo, nel passaggio del *Kierkegaard*, l'eventuale momento conciliatorio sussiste solo nel gesto minuto attraverso cui la natura viene riconosciuta nella propria storicità. Questo gesto potrebbe senza forzature dirsi estetico, giacché si fa forza della capacità dell'estetico di afferrare l'istanza di alterità dell'elemento mitico-naturale, rifunzionalizzandola senza, tuttavia, tradirla.¹²¹ In ambedue i luoghi testuali, resta inalterata l'attenzione sul carattere storico della natura, la quale è, secondo termini ormai noti, «cifra di qualcosa di storico, se non della caducità di tutto lo storico»¹²².

Che permanga l'eco di una certa interconnessione tra il mito, la mediazione estetica e la natura, *qua* bello naturale, è testimoniata di nuovo da alcune citazioni tratte dall'opera postuma: «il bello naturale è il mito trasposto nell'immaginazione, con ciò più o meno ricompensato»¹²³. O ancora più eloquente:

[n]ell'incertezza l'ambiguità [*Zweideutigkeit*] del mito si trasmette in eredità al bello naturale, mentre allo stesso tempo la sua [del mito, EV] eco, la consolazione, nella natura manifestantesi si allontana dal mito¹²⁴.

Particolarmente interessante, qui, l'occorrenza del termine tedesco *Zweideutigkeit*, tradotto correttamente in italiano con "ambiguità". Tuttavia, nel suo senso più letterale, la parola tedesca rinvia precisamente a una *zwei-deutigkeit*, a una doppia significazione, il che si ricollegherebbe proprio alla concezione duplice di mito che Adorno individua nel pensiero kierkegaardiano. Di queste, un'accezione è tratteggiata in modo tale da poter ancora dischiudere un potenziale conciliatorio; la seconda, invece, impatta sulla questione del senso in modo totalmente negativo, rappresentando lo sprofondamento nella cieca natura, potenza oscura e indiscussa protagonista di *Dialettica dell'illuminismo*. Ciò che distingue le due posizioni è da ricercare nell'attribuzione o meno di un'essenza dialettica all'elemento mitico stesso.

Nel suo procedere filosofico, Kierkegaard espelle tramite il sacrificio immediatamente e senza residui tutto il naturale e mitico, nel tentativo di perseguire l'ideale di una spiritualità pura. Tuttavia, come ben mostra Adorno, ciò che è stato

¹²¹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 51.

¹²² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 91.

¹²³ Ivi, p. 90.

¹²⁴ Ivi, p. 99.

soppresso senza mediazione torna in modo incontrollato, trascinando l'interiorità priva di oggetto kierkegaardiana nel fondo oscuro del mito, a cui essa pensava di essere scampata. Se, dunque, Kierkegaard costruisce tutta la sua impostazione filosofica facendo perno sulla concezione negativa del mitico, per legittimare la fuga nell'interiorità, Adorno ne desume un'altra come operante sottotraccia negli stessi testi kierkegaardiani. Qui, si annidano i presupposti veritativi da cui Adorno trarrà le proprie conclusioni nel segno dell'estetico: il movimento dialettico ha ora luogo nel mito stesso, che in forma mediata ritorna e sopravvive nei ruderi della soggettività. Della natura non adialetticamente soppressa si conservano le tracce, flebili orme sbiadite sulla via che conduce alla speranza.

7. La costruzione dell'estetico

Peter Fenves ritiene che nello studio adorniano le fasi di decostruzione e di costruzione siano ben marcate. A livello macroscopico, in effetti, si può facilmente attribuire il corpo centrale del volume alla puntuale critica immanente adorniana, volta a dimostrare la fondazione mitica e idealistica della logica delle sfere e del concetto di esistenza.¹²⁵ Tuttavia, il meccanismo critico opera anche a livello microscopico, dove l'intreccio di posizione e negazione non si attiene a rigide distinzioni tra capitoli "decostruttivi" e "costruttivi". Il percorso argomentativo adorniano acquisisce gran parte della sua complessità proprio grazie alla costante coesistenza di questi due momenti, tant'è che si giunge al settimo e ultimo capitolo disponendo già di diversi elementi che ne costituiscono le coordinate principali. In questa parte finale, dunque, si addensano teorizzazioni particolarmente rilevanti rispetto al *desideratum* del volume, percepibili già a partire dal suo titolo: *Konstruktion des Ästhetischen*.

A tal proposito, il capitolo si apre con il riferimento al concetto cruciale di malinconia: essa rappresenta kierkegaardianamente il fondamento naturale della passione e del sacrificio, da cui essi scaturiscono per eliminare nella malinconia la natura stessa. Questa, tuttavia, com'è noto, non perviene a un completo annullamento, tant'è che la malinconia accompagna Kierkegaard anche negli scritti più tardi, dove, al contrario ci si aspetterebbe che fosse già vinta dal cristianesimo. Non in quanto esito finale catastrofico e totalizzante, ma in quanto scissa, essa sopravvive: le sue rovine sono

¹²⁵ P. Fenves, *Image and Chatter*, cit., p. 104.

allora, secondo Adorno, le cifre in cui si annida la speranza. In tal senso, i desideri di speranza di conciliazione nati dalla malinconia si configurano come immagini di un'esperienza storica, il cui nerbo costituisce la sfera estetica.¹²⁶ E dunque: proprio dove Kierkegaard scorge solo contingenza e discontinuità, lì, *malgré lui*, la speranza insiste più tenacemente che in qualsiasi altro luogo della sua filosofia, ossia nei *Diapsalmata* estetici.

Ciò che Adorno deve particolarmente apprezzare qui è l'abbozzo kierkegaardiano di una possibile concordanza dialettica tra il contenuto espresso e la forma che lo esprime. La frammentazione di un testo che si consegna quale collezione aforistica e aneddotica non può che modellarsi a partire dal proprio oggetto, ossia precisamente dall'impossibilità dell'estetico di conseguire continuità. Queste pagine esprimono la speranza in un desiderio finito, concreto, esemplificato dal piccolo Ludwig che vuole, senza ottenerla, la sua Maren: quella in particolare e nessun'altra.¹²⁷ Nella visione adorniana, la figura di un tale inappagamento rappresenta perfettamente lo schema kierkegaardiano della speranza. Kierkegaard l'esprime nel desiderio di possibilità non tanto di un qualcosa di perduto, quanto di un qualcosa di inadempito, di anticipante: schema di ciò che dovrebbe¹²⁸ avvenire. Ragion per cui, dunque, Adorno lo ritiene lo schema più adeguato a far fronte alla domanda di cui Kierkegaard si è sin dal principio occupato, ovvero la verità cifrata e sbarrata: impossibile a crearsi per una soggettività autonoma, ma invero leggibile per una malinconica.¹²⁹ L'elemento della speranza diviene allora un momento chiave nella lettura adorniana che dà così prova di un intento molto più che meramente critico, in quanto anche pienamente costruttivo.

Si avrà sicuramente notato come il concetto di speranza sia sovente veicolato tanto nell'opera kierkegaardiana quanto nel commento adorniano dall'immagine della lettura. Questa raggiunge la sua rappresentazione più pregnante nella disperazione di Marie Beaumarchais, che però si tramuta silenziosamente in speranza. Tale passo kierkegaardiano continua evocando la metafora di una lettera che conterebbe la spiegazione da cui dipende la felicità. Le sue pagine sono, tuttavia, consuete e la

¹²⁶ R. Poci, *Kierkegaard*, cit., p. 18.

¹²⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 305-6.

¹²⁸ Nel testo tedesco compare la formulazione «*Schema dessen was werden soll*», ovvero non un qualcosa che debba obbligatoriamente avvenire (*muss*), ma che converrebbe avvenisse. T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., p. 178.

¹²⁹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 303-9.

calligrafia a stento leggibile. L'occhio si affatica senza successo, mentre la carta e la scrittura diventano sempre più impraticabili: alla fine, non restano che le lacrime del lettore disperato.¹³⁰ Questa vana e infruttuosa lettura doveva corrispondere nei propositi kierkegaardiani alla riflessione dell'individuo estetico, destinata al fallimento. Al contrario, Adorno l'addita quale immagine della speranza più fedele: cifre impallidenti, tracce svanenti nell'occhio inondato dal pianto¹³¹, per poi, al contempo, in esso riconfermarsi e manifestarsi corporalmente (*leibhaft*) come conforto e speranza. È la natura stessa della cifra a impedire qualsiasi processo di lettura fisso e immutabile, che diviene allora indice di possibilità e frammentarietà, a cui l'estetico è *naturaliter* predisposto.¹³²

Come colui che inutilmente esige un buon arrosto in una trattoria scadente¹³³, così la malinconia esperisce l'inappagabilità del suo desiderio. Il continuo ritrarsi di quest'ultimo fa sì che le si concedano solo immagini: esse compensano il dolore della perdita che è propria dell'estetico. Per la soggettività idealistica, esse si sgretolano, determinazioni dell'estetico disparate e incomparabili tra loro. Solo dinnanzi allo sguardo della malinconia, si ricompongono in maniera sensata, per quanto sempre irregolare. Intrinsecamente discontinuo, il regno dell'estetico [*das Reich des Ästhetischen*], dunque, riceve la sua struttura precisamente da tali immagini, senza che se ne postuli, però, una natura eterna e trascendentale. Contrariamente al modello platonico, infatti, Adorno ne marca distintamente il carattere storico-dialettico, che non si volge a un ideale di verità trasparente e priva di apparenza. Invero, soltanto in quest'ultima può darsi una partecipazione alla verità, che non è prerogativa della *scheinlose Existenz*, bensì del soggetto conoscente, il cui desiderio insiste nei confronti dell'oggetto, non più bandito come puramente contingente.¹³⁴

Quest'ultimo passo richiama il *leitmotiv* di una profonda connessione tra la categoria dell'estetico, la conoscenza e di conseguenza il rapporto tra soggetto e

¹³⁰ Ivi, pp. 309-10.

¹³¹ L'attenzione teoretica di Adorno al pianto ritorna anche nella *Filosofia della musica moderna*, dove l'origine della musica vien fatta risalire a una gestualità corporea, affine al pianto, attraverso cui si lascia intravedere la conciliazione. «Col suo [dell'uomo] pianto e il suo canto egli penetra nella realtà alienata» in T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002, cit., p. 126. Allo stesso modo, si legge in *Teoria estetica*: «[l']arte autentica conosce l'espressione di ciò che è privo d'espressione, il pianto a cui mancano le lacrime». Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 158.

¹³² G. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, cit., p. 70.

¹³³ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 312.

¹³⁴ Ivi, pp. 310-4.

oggetto. Più nello specifico: la modalità relazionale tra questi nel segno della determinazione estetica si distanzia da quella dell'interiorità kierkegaardiana, che ha presunto di potersi isolare dal correlato oggettivo. Per contro, il soggetto esteticamente cosciente si fa carico di nuovo della realtà dell'oggetto, sfuggendo al soffocamento immanente dell'interiorità. Come Adorno ribadirà anche in *Kierkegaard noch einmal*, la soggettività chiusa in se stessa dimostra di essere non dialettica, contrariamente alle proprie ambizioni. Poiché mancante della relazione con l'altro, inglobato nell'interiorità, questa arriva ad assumere i tratti della coscienza infelice hegeliana.¹³⁵ Si tratta allora, viceversa, di ristabilire e mantenere quella tensione veritativa che si dà attraverso l'apparenza estetica dell'oggetto nella sua concreta materialità, dove Adorno paradossalmente auspica di scorgere un qualcosa di eccedente.

Il regno dell'estetico kierkegaardiano trova la sua unità, dunque, nelle immagini a cui la soggettività partecipa senza mai riuscire, però, a dominarle. A partire dalla forza di queste immagini, Adorno è incline ad attribuire loro un potenziale critico, tale per cui è possibile ambire a un mondo migliore, senza dimenticare quello attuale. In un contesto simile, l'immagine estetica, generale nel suo insieme, realizza i propri contorni in modo corporeo e concreto in ogni singolo momento dialettico. Pertanto, Adorno definisce la sfera estetica come la regione dell'apparenza dialettica, in cui la verità si promette storicamente con la dissoluzione dell'esistenza, la quale ha perso insieme all'apparenza anche la speranza.

In luogo di una vuota e trasparente integrità, la regione estetica delle immagini è solcata da una connaturata irregolarità e discontinuità, sottraentesi a ogni sforzo concettuale. Anche Kierkegaard ha colto questa conformazione intrinseca della categoria di estetico e, tuttavia, a detta di Adorno, non ne ha indovinato tutte le immagini. A sfuggirgli è stato innanzitutto il significato che la sua filosofia attribuisce alla manifestazione del Crocifisso. Kierkegaard, infatti, incatena indissolubilmente l'esperienza originaria del cristianesimo all'immagine della Crocifissione, tramandata di generazione in generazione: l'unica immagine dialetticamente superstita.

¹³⁵ T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., p. 248. Il saggio in questione, appendice all'ultima edizione tedesca, è completamente assente in quella italiana.

Questa supera [*hebt auf*] tutta l'arte, è «dal punto di vista artistico insignificante» e tuttavia è essa stessa immagine; così salva l'estetico nel suo tramonto, e la paradossalità si offre alla conciliazione nell'immagine.¹³⁶

La manifestazione figurativa del Crocifisso dispone di un valore artistico pressoché nullo, non può considerarsi prettamente arte, e di fatto, dunque, la supera. Nondimeno, essa resta immagine. In quanto tale, nel tramonto dialettico che va consumandosi, essa salva l'estetico.¹³⁷ A ben vedere, ciò che ne deriva è un'ulteriore conferma di un allargamento dello spettro dell'estetico oltre il campo dell'artistico. Come testimonia l'effigie del Cristo, la sfera estetica non limita le proprie immagini a quelle prescritte dalla dottrina dell'esistenza kierkegaardiana, né tantomeno all'arte, che ne è solamente un aspetto. La potenzialità che l'estetico serba può acquisire campi d'azione altri, non strettamente legati a tematismi o contenuti¹³⁸ dati a priori. Di ciò ne dà conto l'attribuzione adorniana del carattere di immagine intrisa di esteticità non soltanto alle opere d'arte, bensì anche ai paesaggi culturali¹³⁹, ai fenomeni corporei come la pelle d'oca, finanche al bello naturale¹⁴⁰.

D'altra parte, in quest'ultimo capitolo, Adorno si confronta anche con la terza e più rara accezione kierkegaardiana dell'estetico, quale forma della comunicazione soggettiva. Giacché quest'ultima ha a che fare con la maniera attraverso cui l'interiorità si manifesta, è sussunta per Kierkegaard sotto la determinazione dell'estetico.¹⁴¹ Così facendo, Adorno attribuisce a Kierkegaard senz'altro il merito di aver messo in luce il diritto filosofico del "come", in quanto espressione di una legalità obiettiva nel manifestarsi della verità. Tuttavia, questo stesso diritto è al contempo depotenziato: infatti, ne può disporre solo la soggettività, la quale aggiunge la verità come un che di nuovo alle cose. Esse sarebbero così mere determinazioni del caso, a cui l'esistenza concede partecipazione al momento veritativo che in esse appare. Viceversa, schierandosi esplicitamente contro tale iato, Adorno apre ad alcune posizioni che si dimostrano di forte significatività per lo statuto dell'estetico. Il modo del manifestarsi della verità non può essere da essa rimosso come un suo mero

¹³⁶ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 326 (trad. mod. EV).

¹³⁷ Ivi, pp. 324-7.

¹³⁸ Qui, l'accezione di contenuto ricalca piuttosto il lemma tedesco *Inhalt*, quale mero contenuto interno.

¹³⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 87.

¹⁴⁰ Ivi, p. 90.

¹⁴¹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 50.

attributo: quella ha invero il proprio essere nella dialettica in cui appare.¹⁴² Con ciò Adorno riconosce alla manifestazione stessa una ricchezza di esperienza veritativa, il cui fondamento non è da ricercare, per contro, in un contenuto celato dietro di essa. Di conseguenza, l'errore di Kierkegaard consiste nel lasciarsi sfuggire «nient'altro che, nell'arte e nella filosofia, la loro migliore verità dialettica; quella che si dà nell'apparenza»¹⁴³. Seppur con le riserve appena esposte, il focus sul “come” di tale manifestazione resta una conquista del pensiero kierkegaardiano, che lo colloca nella costellazione delle equivocazioni dell'estetico e lì, come si vedrà nel prosieguo, permane anche per Adorno.

Giunti pressoché al termine del volume adorniano, è ormai chiaro che Adorno legge i possibili segni della speranza non nel soggetto assoluto, in cui l'io kierkegaardiano sempre si capovolge, bensì nel frammento dell'esistenza dissolventesi. L'operazione adorniana, dunque, procede ridimensionando le pretese della soggettività kierkegaardiana, colta nella sua astrattezza, raccogliendo, al contrario, le potenzialità insite nel minuto e particolare. Il nodo cruciale, allora, «non è il generale astratto e grande del concetto, bensì quello piccolo e concreto di un modello»¹⁴⁴. Commentando l'episodio kierkegaardiano di un fanciullo che ritaglia illustrazioni [*Bilderbogen*], Adorno avanza una delle problematiche cardine dell'estetico: la necessità di un'istanza normativa che non ricalchi quella impositiva e totalitaria del concetto, ma che, invece, dimori nel particolare stesso. Come mostreranno gli scritti adorniani successivi, quest'esigenza si palesa nel modo più cogente nella logica delle opere d'arte, dove un'adesione immediata alla molteplicità del fenomeno rischierebbe di naufragare in un relativismo arbitrario. Da qui, il ricorso imprescindibile a un momento di universalità che non aleggi astratta e svuotata delle qualità al di sopra del concreto e del materiale, come in Kierkegaard, quanto piuttosto li innervi dall'interno. Nel dibattito del conflitto tra l'individualità del fenomeno e la generalità della norma sta precisamente il contenuto esperienziale dell'estetico, ossia quella tensione che sola potrebbe salvaguardare il singolo da un completo annichilimento.

¹⁴² Ivi, pp. 330-1.

¹⁴³ Ivi, p. 336 (trad. mod. EV).

¹⁴⁴ Ivi, p. 340.

Tale è per Adorno l'unico modello [*Modell*] accettabile¹⁴⁵. Nel *Kierkegaard* esso viene accostato al procedere dell'organo [*Organon*]¹⁴⁶ della fantasia. Ancora una volta, Kierkegaard è in grado di intuirne perfettamente l'essenza e il rapporto che essa istituisce con la realtà e, nondimeno, si erge a suo convinto oppositore. Adorno non si astiene certo dal rimarcarlo. Anzi, attraverso il commento adorniano, la fantasia si consegna al lettore come ulteriore tessera di un mosaico che dà forma a un'effettiva convergenza tra la sua opera giovanile e quella postuma. A tal proposito, la posizione adorniana rimane di fatto immutata nel corso dei decenni. Vale a dire che la funzione attribuita alla fantasia si estende ben oltre l'innocua contemplazione di un essente: per contro, essa vi interviene attivamente [*eingreifen*] e ne attua la disposizione in immagine.¹⁴⁷ Quest'attitudine performativa compare ancora come tratto suo peculiare in *Teoria estetica*, dove Adorno rimarca «quanto siano intrecciati lavoro e fantasia»¹⁴⁸.

Tuttavia, la sua operatività non si presenta come la facoltà di accordare esistenza a ciò che invero non la possiede: non è, in questo senso, fantasia pura. In merito a ciò, le parole di Kierkegaard sono difficilmente fraintendibili: «[n]o, per quanto la fantasia si sforzi di rendere realtà questa sua immagine, non può farlo»¹⁴⁹. Ad esse fanno, poi, eco quelle adorniane: «la fantasia non può essere la meschina facoltà di sfuggire all'esistente ponendo qualcosa di non-esistente come se esistesse»¹⁵⁰. Tuttavia, a questa intuizione condivisa viene assegnato un valore opposto: ciò che è additato dal filosofo danese come debolezza della fantasia è adornianamente la sua forza più feconda. Disponendo di ciò che proviene dalla realtà, la fantasia contribuisce a

¹⁴⁵ Com'è noto, Adorno pubblicherà la trascrizione di una sua conferenza radiofonica del 1960 dal titolo *Ohne Leitbild*, proprio per polemizzare contro una tendenza reazionaria che impone all'arte contemporanea modelli a essa eteronomi. Criticandoli duramente, Adorno suggerisce piuttosto un atteggiamento che procede in modo estremamente affine a quello appena rinvenuto nel *Kierkegaard*. Con uno sguardo retrospettivo, è interessante notare come già in questa circostanza egli utilizzi il termine *Modell* e non *Leitbild*. Cfr. T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 71-9. Analogamente, in *Dialettica negativa*, l'esigenza di vincolatività senza sistema è definita di nuovo un pensare in modelli: «*Das Modell trifft das Spezifische und mehr als das Spezifische, ohne es in seinen allgemeineren Oberbegriff zu verflüchtigen*» in T. W. Adorno, *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit, Gesammelte Schriften Bd. 6.*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003, p. 39.

¹⁴⁶ Con lo stesso termine Adorno caratterizza la fantasia anche in *Teoria estetica*, cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 231.

¹⁴⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 339.

¹⁴⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 233.

¹⁴⁹ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 338.

¹⁵⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 232.

trascendere nel non-essente. Qui si addensa il suo potenziale critico, tant'è che «essa può essere detta il differenziale della libertà nel bel mezzo della determinazione»¹⁵¹.

8. *Sulla verità e non-verità in Kierkegaard*

In definitiva, Adorno non può che guardare con interesse allo sforzo del filosofo danese di preservare la dignità del singolo nei confronti di una seppur incipiente ma già imperante reificazione e oggettivazione di massa. Gli scritti di entrambi i pensatori, infatti, muovono da un desiderio comune di istituire e tutelare uno spazio critico per l'individuo contro un mondo che ne minaccia il dissolvimento.¹⁵² Ciononostante, le strategie filosofiche messe in atto dai due divergono sensibilmente, lasciando ampio margine di dissenso da parte di Adorno nei confronti dell'impianto kierkegaardiano. In sintesi, il commento adorniano lo accusa di teorizzare un primato dell'individuo solo in apparenza effettivo. Il suo processo di assolutizzazione del singolo, per cui l'esistenza diviene misura assoluta di tutte le cose, rende Kierkegaard altrettanto complice di quella cattiva universalità che egli stesso disprezza. La posizione kierkegaardiana dà, quindi, mostra di serbare intuizioni veritative intimamente intrecciate, però, a risvolti non-veritativi. Pertanto, mediante negazione determinata Adorno si impegna in una loro distinzione tanto nel volume del 1933, quanto nel saggio del 1966, dove si legge:

*die Unwahrheit des absoluten Einzelnen und die Wahrheit von dessen Widerstand unauflöslich fast ineinander verstrickt sind. Heute wäre es an der Zeit, diese Verstrickung zu durchschneiden.*¹⁵³

Alla luce della precedente analisi, l'istanza di resistenza del singolo, momento veritativo¹⁵⁴ che di fatto si dà nella dottrina kierkegaardiana, affonda le sue radici nella diagnosi della realtà economico-sociale capitalistica, che Kierkegaard accuratamente elabora, nonostante la sua vita ritirata. In un simil contesto, l'individuo

¹⁵¹ Ivi, p. 233.

¹⁵² C. G. Lee, *Aesthetic Pedagogy*, cit., p. 16.

¹⁵³ T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, cit., p. 247. Traduzione EV: «la non-verità del singolo assoluto e la verità della sua resistenza sono avviluppati l'una all'altra in maniera quasi indissolubile. Oggi dovrebbe essere tempo di scindere questo avviluppamento».

¹⁵⁴ Cfr. T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 113: «Vera è nel concetto di esistenza la contestazione contro una condizione sociale e del pensiero scientifico che scaccia virtualmente il soggetto come momento della conoscenza, l'esperienza non regolamentata. La protesta di Kierkegaard contro la filosofia era anche quella contro la coscienza reificata, da dove, come lui dice, la soggettività è andata via».

kierkegaardiano si staglia come baluardo di concretezza contro la dilagante astrattezza della massa, per salvare a sé quell'immediatezza che nei rapporti umani egli sa essere ormai perduta. Senonché il dispiegamento teorico, di cui è momento centrale, lo condanna paradossalmente all'astratto e alla non verità. Il lavoro di critica adorniana si innesta precisamente nei meandri della dialettica kierkegaardiana per illuminarne i punti che, oltre e contro l'intenzione del suo stesso ideatore, soddisfano davvero la domanda all'origine dell'atto filosofico di Kierkegaard. Al contempo, di quelli da lui teorizzati viene adornianamente decretata la non verità.

Che i momenti salvati e riqualificati da Adorno siano inaspettatamente sotto il segno dell'estetico è senz'altro interessante, data la connotazione negativa che questo assume nell'impianto kierkegaardiano. Si potrebbe perfino sostenere con Müller-Doohm che Adorno rintracci nel regno dell'estetico il vero e proprio *genius loci* della filosofia kierkegaardiana.¹⁵⁵ Un'attenzione talmente peculiare ma precisa che sorge spontaneo domandarsi se, nel costruire l'estetico in Kierkegaard, Adorno non fosse piuttosto intenzionato a porre le fondamenta della propria riflessione estetica. La possibilità di estrapolare alcune asserzioni adorniane, mantenendone tuttavia intatta la stringenza, farebbe propendere per questa ipotesi. Per non menzionare, poi, tesi che, come si è mostrato, mantengono la loro validità nell'intero corso della sua produzione intellettuale, tant'è che il lettore ha sovente l'impressione di confrontarsi con concetti che sono applicati a Kierkegaard, piuttosto che derivati da lui.¹⁵⁶

Ad ogni modo, in questa prima parte della dissertazione, si è provveduto ad analizzare la categoria dell'estetico adorniana attraverso la lente del pensiero kierkegaardiano con il proposito di cogliere già a quest'altezza un'eccedenza dell'estetico oltre il terreno artistico. Per riordinare gli elementi in tal senso rilevanti emersi nel corso dell'analisi, potrebbe essere utile recuperare quell'indicazione adorniana, preliminare al volume, sull'approccio all'estetica tanto per Kierkegaard quanto per Adorno, quale non «soltanto teoria dell'arte bensì, in termini hegeliani, una posizione del pensiero nei riguardi dell'obiettività»¹⁵⁷. Che si affermi, infatti, una refrattarietà condivisa da entrambi alla definizione dell'estetica nei soli termini di una teoria dell'arte non implica, tuttavia, che per loro sia equivalente anche

¹⁵⁵ S. Müller-Doohm, *Adorno. A Biography*, trad. R. Livingstone, Polity Press, Cambridge, 2005, p. 127.

¹⁵⁶ P. Šajda, *Theodor W. Adorno: Tracing the Trajectory of Kierkegaard's Unintended Triumphs and Defeats*, in Jon Stewart (a cura di), *Kierkegaard's Influence on Philosophy Tome I: German and Scandinavian Philosophy*, Routledge, London/New York, 2016, p. 12.

¹⁵⁷ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 12.

la posizione che essa assume nei riguardi dell'obiettività. Anzi: è innegabile che la filosofia di Kierkegaard, così come egli la presenta, muova verso la destituzione di ogni pretesa di verità avanzata dall'estetico. Quest'ultimo è, infatti, la sede dell'immediatezza, della discontinuità, dell'apparenza reietta che può aspirare alla verità solo nel proprio rinnegamento e superamento dialettico nell'esistenza. Nondimeno, facendone emergere questi tratti come sue insufficienze, Kierkegaard ha individuato quelle che per Adorno sono, in realtà, le potenzialità dell'estetico.

Nell'enumerarle, si ripercorrono in breve i passaggi più decisivi che hanno segnato l'andamento del presente commento testuale per individuare quale sia effettivamente la posizione del pensiero che Adorno attribuisce all'estetica e all'estetico. Innanzitutto, è bene ricordare come la prospettiva di lavoro qui evocata si fondasse su una sostanziale continuità intellettuale che accompagnerebbe Adorno nell'intero corso della sua attività filosofica.¹⁵⁸ A favore di una siffatta coerenza, depongono le molteplici corrispondenze di volta in volta evidenziate tra il *Kierkegaard* e *Teoria estetica*. In accordo con un tale approccio continuista, si è insistito nel far affiorare come già in quest'opera giovanile siano stati delineati i contorni della categoria dell'estetico, consolidantesi poi nel proseguimento della riflessione adorniana. La teorizzazione kierkegaardiana dell'estetico offre in tal senso ad Adorno spunti assai fecondi. È nella molteplicità delle sue varie manifestazioni e nella sua incapacità di essere contenuto nei rigidi confini di una categoria monolitica e unificante che Adorno rinviene la massima significatività dell'estetico kierkegaardiano.¹⁵⁹ Per quanto appropriata, dunque, anche la categoria dell'artistico stenta a contenere la pervasività polimorfa dell'estetico. Una convinzione che attraversa trasversalmente il volume fino alla sua ultima pagina, dove Adorno la rimarca ancora una volta e, al contempo, ribadisce nuovamente il nesso che l'estetico istituisce con il concetto d'immagine:

l'“estetico” vive per i poveri non nelle figurazioni dell'arte, ma nelle immagini concrete del loro desiderio e a loro si schiudono le immagini nella sua realizzazione senza sacrificio.¹⁶⁰

In sintesi, se la concezione plurivoca dell'estetico è punto di contatto tra i due filosofi, a distanziarli è piuttosto il valore attribuitogli. Ovvero, quand'anche Adorno percepisse in

¹⁵⁸ Dello stesso parere anche M. Jay, *Adorno*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 31.

¹⁵⁹ G. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, cit., p. 44.

¹⁶⁰ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 345 (trad. mod. EV).

Kierkegaard la medesima sua inclinazione a concepire l'estetica come posizione del pensiero verso l'obiettività, essa sarebbe comunque profondamente divergente.

Liberato dall'anatema kierkegaardiano, l'estetico rappresenterebbe adornianamente quella posizione ancora capace di rivolgersi alla verità. La possibilità di una tensione veritativa conservata dall'estetico è stabilita da Adorno sulla scorta di un movimento storico e dialettico che investe tanto la verità in sé quanto le categorie del pensiero. Infatti, la questione adorniana della perdita del senso, così come la *Verstelltheit* kierkegaardiana, manifesta il depauperamento della capacità esperienziale umana in tutta la sua storicità. In questo contesto di anestetizzazione imperante, Adorno rivolge la propria attenzione all'estetico quale dimensione in cui auspicabilmente si cela ancora un potenziale di discontinuità nei confronti del vigente. Il procedimento attuato da Adorno salva in ogni equivocazione kierkegaardiana dell'estetico un momento positivo, che viene però passato al vaglio della critica, facendo emergere nuove interconnessioni nello stesso tessuto argomentativo, che di fatto lo riqualificano. Ciò avviene, per esempio, con il riconoscimento di una valenza teorico-artistica dell'estetico, del ruolo primario della sua componente d'immediatezza e del suo valore modale, salvo poi riconfigurarli in una costellazione che permette loro di sprigionare una nuova forza filosofica.

Già nel *Kierkegaard*, quindi, i molteplici gangli della configurazione costellativa dell'estetico sembrano estendere l'operatività delle proprie nervature su più piani, di cui uno è sicuramente l'artistico: parte integrante della filosofia kierkegaardiana e più decisiva ancora per quella adorniana, esso non esaurisce, tuttavia, la portata oggettiva della categoria estetica. Lo si vede chiaramente nell'analisi che Adorno riporta nel primo capitolo del volume, dove si palesa l'insufficienza della teoria dell'arte di Kierkegaard. Tralasciando le carenze costitutive della riflessione filosofico-artistica kierkegaardiana, tale invito a scavare più a fondo risuona come un'avvertenza anche nei confronti dello stesso pensiero adorniano. A ben vedere, i termini di riferimento dell'estetico, per cui Adorno accampa sin dal principio pretese eminentemente filosofiche e dialettiche, non mirano a delimitare un terreno tematico esclusivo. Né come riflessione sull'arte, né come stadio si svela per Adorno il senso profondo dell'estetico. Ciò che, al contrario, egli ricerca sono quelle determinazioni che danno conto della modalità tramite cui l'estetico procede. Esse si raccolgono intorno ai concetti di apparenza, di concretezza materiale – finanche corporea –, di natura, d'espressione, d'immediatezza, d'immagine, solo per nominarne i

principali. Senza dubbio, essi trovano nell'arte la loro massima esibizione *in re*, ma potrebbero manifestare una maggiore produttività filosofica se ne si considerasse la loro istanza teoreticamente performativa.

A tal riguardo, essi andrebbero letti alla luce dell'indicazione metodologica proposta da Adorno per rintracciare il significato complessivo dell'estetico kierkegaardiano, ovvero la necessità di rivolgersi alla relazione soggetto/oggetto. Se ne deduce così l'inscindibilità della questione estetica da una modalità specifica di atteggiamento del soggetto verso se stesso e verso l'oggetto. Attraverso il salvataggio filosofico dell'estetico e il ripensamento del rapporto soggettivo/oggettivo che ne consegue, Adorno addita all'interno del pensiero di Kierkegaard la via per riabilitare un esperire genuino. Sotto il segno dell'estetico, il soggetto non perde contatto con il suo correlato oggettivo, mantenendo viva la relazionalità con esso. Ciò vale in senso tanto negativo per Kierkegaard, quanto positivo per Adorno. Infatti, quest'ultimo non vede nell'operatività dell'estetico un modo della sensazione che affonda le proprie radici nella materialità concreta per restarvi poi incatenato. Al contrario, penetrando nell'apparenza, nella concretezza del particolare, l'estetico è adornianamente in grado di riuscire lì dove Kierkegaard vedeva il successo esclusivo dell'interiorità, ossia nell'evocazione della speranza.

Concludendo, Adorno decostruisce e capovolge la soluzione kierkegaardiana, titolando l'estetico quale modalità per percepire e di conseguenza esprimere ciò che, pur manifestandosi nelle cose, le trascende. In definitiva, la posizione del pensiero che Kierkegaard attribuisce all'estetico non può che corrispondere a una destituzione di ogni sua pretesa di verità. Viceversa, Adorno lo giudica fonte di un'istanza critica di cui il pensiero dovrebbe impossessarsi per fare breccia nel contesto vigente di ottundimento totalizzante. Quanto si va qui teorizzando, dunque, ammanta la categoria dell'estetico di una pregnanza teoretica non indifferente. Certo, il suo innesto teorico resta pur sempre la filosofia kierkegaardiana. Eppure, come ha giustamente segnalato Heiko Schulz, la monografia di Adorno presenta le forme ibride di una «produzione ricettiva» commista a una «ricezione produttiva»¹⁶¹. Pertanto, nello sforzo adorniano, ricettivo e produttivo

¹⁶¹ Con l'espressione "*productive reception*", Schulz intende quell'operazione intellettuale in cui il lavoro di un autore A possiede un ruolo centrale nel tipo, nella genesi o nel contenuto del lavoro di un autore B. Mentre il termine "*receptive production*" indicherebbe la situazione in cui un autore B si riferisce direttamente ed esplicitamente al lavoro di un autore A. Infine, Schulz avanza l'ipotesi di casi limite di commistione tra i due precedenti tipi di ricezione: tale sarebbe quello adorniano. Da un lato, il lavoro di Adorno mostra di essere influenzato da Kierkegaard; dall'altro, intere parti del lavoro adorniano sono

Sul concetto di bello

insieme, ciò che più ha marcato il tenore di questo studio sul *Kierkegaard* non è stato il suo influsso su una nuova lettura del pensiero kierkegaardiano, quanto piuttosto la possibilità di guadagnare uno scorcio precoce ma significativo su quelli che saranno i tratti distintivi dell'estetico e della teoria estetica propri di Adorno.¹⁶²

esplicitamente devote al pensiero kierkegaardiano. Cfr. H. Schulz, *Aneignung und Reflexion I. Studien zur Rezeption Søren Kierkegaards*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2011, p. 29.

¹⁶² Del medesimo avviso anche M. Morgan, *Reading Kierkegaard*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (a cura di), *A Companion to Adorno*, Wiley, Hoboken, 2020, p. 39.

CAPITOLO 2

Sul concetto di bello

Verweile doch, du bist so schön!
GOETHE

Se il precedente capitolo aveva lo scopo di rintracciare negli albori della riflessione filosofica adorniana, più nello specifico nel suo *Kierkegaard*, gli indizi di una concezione dell'estetico estensiva rispetto ai soli confini di una teoria dell'arte, questo secondo perseguirà la stessa finalità confrontandosi, tuttavia, con testi decisamente più tardi. In particolare, l'attenzione sarà diretta verso una precisa categoria estetica, il cui sviluppo adorniano funge da cartina tornasole per vagliare ancora una volta l'effettiva possibilità di una tale eccedenza dell'estetico. Si tratta, per di più, di una categoria che Adorno eredita senz'altro dall'estetica tradizionale, dalla teoria dell'arte come tale, ma l'operazione a cui egli la sottopone vi apporta un profondo mutamento. Il riferimento è in questo caso al bello e alla bellezza. Potrebbe apparire controproducente voler mostrare la discrasia in Adorno tra estetico e artistico muovendo da un concetto che nella storia del pensiero estetico-filosofico è stato applicato tendenzialmente alle opere d'arte. Eppure, il rinnovamento impressogli da Adorno giustifica pienamente la scelta di dedicarsi per affermare con decisione come la bellezza estetica non sia adornianamente prerogativa esclusiva dell'arte.

La bellezza designa un momento centrale dell'estetica molto prima che Alexander Gottlieb Baumgarten la coniasse come disciplina filosofica vera e propria. La sua imprescindibilità si rifletteva nell'assunzione, valida in un'ampia pluralità di contesti, secondo la quale ogni esperienza estetica coincideva con un'esperienza di bellezza e, viceversa, ogni manifestazione artistica doveva essere intenzionalmente rivolta alla produzione della bellezza.¹ Tuttavia, come illustra magistralmente Umberto Eco, il concetto di quest'ultima «non è mai stato un qualcosa di assoluto e immutabile ma ha assunto volti diversi secondo il periodo storico e del paese»², tanto da arrivare a concepire una vera e propria storia della bellezza. Sicché, quando si decide di affrontare un concetto così vasto e con implicazioni storico-filosofiche così diffuse è fondamentale delimitare

¹ P. Guyer, *Beauty*, in J. D. Mininger and J. M. Peck (a cura di), *German Aesthetics. Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno*, Bloomsbury Publishing Inc, New York/London, 2016, p. 25.

² U. Eco, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2018, p. 14.

l'ambito di indagine. A tal proposito, non si esporrà un compendio delle posizioni filosofiche più rilevanti sul tema, collocandoci anche quella adorniana. Né si restituirà nella sua interezza la riflessione di colui che è stato definito il più importante teorizzatore della bellezza nella Germania novecentesca³. Per di più, affermare che in Adorno si dia effettivamente una teoria sistematica e unitaria del bello può risultare alquanto problematico. Se ne scorge piuttosto una varietà frammentata di motivi diffusi e nondimeno connessi.⁴ In un simil contesto, dunque, si enucleeranno e analizzeranno quei momenti in cui Adorno tematizza con più evidenza i tratti di una bellezza estetica, sebbene non necessariamente artistica.

Per giunta, va senz'altro tenuto presente il profondo legame che il pensiero adorniano intrattiene con il proprio tempo. In tal senso, il Novecento ha dato mostra di un'intransigente reticenza nei confronti della bellezza⁵, come testimoniano a sufficienza i diversi movimenti avanguardistici che si sono susseguiti nei suoi primi decenni. Altrettanto perentoria sembra l'affermazione con cui Renate Reschke inaugura il suo contributo sul bello e la bellezza: «*Die Ästhetik im 20. Jh. ist weitgehend ohne die Begriffe der Schönheit und des Schönen ausgekommen*»⁶. L'attrito idiosincratico tra le nozioni di Novecento e di bellezza si esaspera ulteriormente con l'evento epocale di Auschwitz. Ragion per cui, è pressoché impensabile non interpellare Adorno quale interlocutore privilegiato in questo dibattito. Com'è ben noto, egli si è pronunciato in modo estremamente radicale⁷ su ciò che implica vivere "dopo Auschwitz", la cui gravità è stata tale da segnare un punto di non ritorno universalmente vincolante nel complesso delle possibilità esperienziali umane. È evidente che questo trauma investa per Adorno anche il momento della bellezza che deve farsi carico delle conseguenze di un tale orrore, per essere ancora anzitutto possibile. Rifugiarsi in un ideale di bello conciliato e armonico non costituirebbe altro che un tentativo vano di occultare il male e di imbellettare un mondo irrimediabilmente stravolto

³ P. Guyer, *Beauty*, cit., p. 33.

⁴ A. Heller, *The concept of the beautiful*, Lexington Books, Plymouth, 2012, p. 141.

⁵ Che un accostamento immediato dei due concetti sia tutt'altro che scontato lo si percepisce a prima vista anche dai titoli di studi che hanno affrontato la questione. Cfr. F. Vercellone, *Bellezza e/o Novecento?*, in "Nuova informazione bibliografica" n. 1, gennaio-marzo 2010, pp. 35-51.

⁶ R. Reschke, *Schön/Schönheit*, in K. Barck et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, JB Metzler, Stuttgart/Weimar, 2003, p. 390. Traduzione EV: «l'estetica del Ventesimo Secolo ha fatto ampiamente a meno dei concetti di bellezza e di bello».

⁷ Il riferimento è qui ovviamente alla celebre affermazione adorniana: «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» in T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22.

da quell'atrocità.⁸ Di conseguenza, la riflessione adorniana si interroga *in primis* sulle *chances* di sopravvivenza della bellezza, decretando la problematicità intrinseca di alcune sue configurazioni. Adorno percepisce la non-verità insita in un concetto di bello sordo e cieco nei confronti della bruttezza che abita il reale, il che lo condanna a scadere nell'ideologia e nel *kitsch*. Parimenti impercorribile è la teorizzazione di una bellezza che, pur riconoscendo il brutto come suo momento, lo integra in una più alta sintesi, di fatto dissolvendolo.

Nonostante i numerosi divieti che alla luce dello *status quo* sono imposti alla categoria del bello, Adorno non si sottrae a un intenso confronto con essa. Si potrebbe individuarne la motivazione in una ferma convinzione adorniana del potenziale critico che quella è ancora in grado di serbare, attingibile, tuttavia, solo attraverso una sua puntuale revisione. D'altronde, non sfugge come la bellezza si stringa adornianamente al motivo dell'utopico, della stendhaliana *promesse du bonheur*. Nondimeno, il percorso qui proposto tenderà a porre l'accento non tanto sulle implicazioni connesse all'accostamento del momento del bello a quello della cosiddetta promessa di felicità, quanto piuttosto sul processo che rende anzitutto possibile l'accostamento stesso. In altri termini, si analizzerà quell'operazione filosofica che porta Adorno a muovere verso una teorizzazione della bellezza che ha la propria sostanza nel dibattito all'interno di un campo di tensioni. Si commenteranno, pertanto, alcuni passaggi degli scritti adorniani che effettivamente danno credito a una tale lettura: più precisamente, il corso delle lezioni sull'estetica del 1958/59 e la collezione di saggi *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Nello specifico, si prenderà le mosse dal lavoro interpretativo che Adorno esercita sul *Fedro* platonico per scorgervi già le tracce di una formulazione della bellezza connessa a rapporti tensivi, che acquisisce poi piena esplicitezza in alcuni saggi di *Parva Aesthetica*. Tramite questi riferimenti testuali, è possibile sostenere come la revisione filosofica adorniana del bello ne evidenzii un aspetto modale, piuttosto che solo tematico. Ciò permette ad Adorno di coglierne la valenza estetica anche oltre il solo ambito artistico. Tuttavia, data la particolarità della scelta bibliografica che qui si suggerisce, all'argomentazione vera e propria saranno anteposte alcune considerazioni preliminari. Ciononostante, dal momento che i corsi universitari diverranno i grandi protagonisti del prossimo capitolo, tutte le riflessioni metatestuali a loro relative si svilupperanno in quell'occasione.

⁸ F. Vercellone, *Bellezza e/o Novecento?*, cit., p. 36.

1. *Una propedeutica a Teoria estetica*

Una delle opere cardine di questo capitolo è la raccolta *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, licenziata da Adorno nel 1967 e tradotta per la prima volta in italiano nel 1979⁹. Nella versione originale, il volume è stato inserito dai curatori nel decimo tomo delle *Gesammelte Schriften* adorniane, intitolato *Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, insieme ad altri testi, tra cui *Prismen, Eingriffe, Stichworte*. La significatività della collezione di saggi in questione si impone principalmente in forza di due elementi: *in primis*, la disposizione e la preparazione dei materiali volte alla pubblicazione sotto la direzione dello stesso Adorno; *in secundis*, la presenza di formulazioni di altissimo interesse per le tematiche che la presente dissertazione intende affrontare.

In un'ottica di classificazione tanto manualistica quanto superficiale, *Parva Aesthetica* sarebbe sussunta sotto la dicitura convenzionale di "opera minore", tuttavia, soprattutto nel caso adorniano, questa categorizzazione si rivela alquanto fuorviante. Essa non tiene, infatti, conto del carattere organico e unitario del pensiero del filosofo francofortese, che difficilmente conosce gerarchie e simili giudizi di valore tra i diversi momenti della sua produzione intellettuale. Una proficua via d'accesso alla filosofia adorniana può, dunque, essere guadagnata attraverso un esame attento di un suo cosiddetto lavoro minore, non meno che di un suo capolavoro.

Addentrarsi in una lettura critica di *Parva Aesthetica* trova la propria giustificazione anche in una circostanza temporale estremamente stimolante. A ben vedere, i sedici saggi che compongono questa collezione sono stati redatti tra il 1958 e il 1967, come attesta il sottotitolo adottato per l'edizione italiana. Lo stesso arco di anni, infatti, vede Adorno profondamente immerso in riflessioni di natura estetica. Oltre a un'ampia produzione di critica musicale e alla pubblicazione di testi quali *Note per la letteratura* (1958), lo sforzo adorniano si estende simultaneamente ai tentativi di composizione di *Teoria estetica*, i cui materiali sono elaborati già a partire dal 1958, come testimoniano le preziosissime trascrizioni dei vari corsi universitari tenuti a Francoforte in quel medesimo periodo. Non a caso è lo stesso Adorno a voler intendere *Parva Aesthetica* come propedeutica a *Teoria*

⁹ Come edizione di riferimento, tuttavia, se ne prediligerà la versione più aggiornata: T. W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958/1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano, 2011.

*estetica*¹⁰. A tal riguardo, Christoph Menke propone di leggere tale propedeuticità *à la* Jean Paul, ovvero nel senso di una “*Vorschule*”, legittimando *de facto* entrambe le opere sotto il segno dell'estetica.¹¹ È chiaro allora che leggere quei saggi, forti del loro collocamento in un contesto di prolifica attività editoriale e speculativa, contribuisca a manifestarne un valore filosofico tutt'altro che secondario.

Per giunta, stando alla ricostruzione di Rüdiger Bubner, Adorno sembra soddisfare sempre di più i criteri¹² per assurgere a classico della filosofia. Ciò comporta, tuttavia, il rischio altrettanto marcato che la ricezione del suo pensiero si sedimenti in immagini stereotipate, fossilizzandone la dinamicità intrinseca, rendendola stagnante. Solo continuando a interrogarlo con rinnovata sensibilità critica è possibile decretare se possieda effettivamente un'incisività in grado di agire anche nel nostro presente. D'altronde, come insegna proprio Adorno, ogni costrutto filosofico, al pari delle interpretazioni che su di esso si pronunciano, non può sfuggire al divenire storico in cui è immerso. È quindi fisiologico che a distanza di decenni alcuni suoi aspetti possano essere invecchiati. Non ne consegue tuttavia che talaltri non sappiano dischiudere proprio ora il loro contenuto di verità, se correttamente sollecitati. In conformità a tali intenti, sembra appropriato prendere le mosse da testi che meno di altri sono stati oggetto di interesse interpretativo, da qui la scelta di *Parva Aesthetica*.

A ben vedere, nella sua prima parte, la ricerca si sta impegnando in un itinerario speculativo dispiegantesi tra quelle opere adorniane che nel titolo recano un'esplicita occorrenza del lemma “estetico”, seppur variamente declinato: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, già protagonista del precedente capitolo, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica e Ästhetische Theorie*, costante termine di riferimento nel corso dello studio. Per completezza, è giusto rendere nota la presenza di un'ulteriore collezione di lavori intitolata *Aesthetica*, appartenente al ventesimo e ultimo tomo, *Vermischte Schriften I/II*, della *Gesamtausgabe* adorniana edita dalla Suhrkamp. Interessante senz'altro la scelta del

¹⁰ Come riporta Rolf Tiedemann nella *Editorische Nachbemerkung* in chiusura del tomo 10 delle *GS, Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, p. 838.

¹¹ Cfr. C. Menke, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in A. Honneth et al. (a cura di), *Schlüsseltex-te der Kritischen Theorie*, cit., p. 61.

¹² Nel suo breve articolo, Bubner individua alcuni segnali che renderebbero Adorno un classico del pensiero filosofico, tra cui i titoli con la “e”, ovvero quegli studi che affiancano i nomi di due intellettuali, come ad esempio “Adorno e Arendt”. Altro elemento indicativo è la pubblicazione della sua *opera omnia* non meno che di svariate biografie e, dunque, infine un'attenzione speciale della casa editrice, la Suhrkamp Verlag in questo caso, verso il filosofo stesso. Cfr. R. Bubner, *Adorno als Klassiker*, in „Philosophische Rundschau“, 2003, Vol. 50, No. 4 (2003), pp. 273-83.

titolo, che ricalca visibilmente quello dell'opera del 1967. In realtà, tale miscellanea è frutto di un'operazione editoriale dei curatori, che sotto questa dicitura hanno riunito varie tipologie di scritti sull'arte e sulla letteratura, di cui non era stata prevista da Adorno la collocazione in eventuali raccolte.

Come si è potuto notare, il termine "estetico" compare nei titoli dei lavori sopraelencati coniugato in svariate forme: diverse le funzioni grammaticali, diverse persino le lingue. L'unica concordanza, infatti, riguarda la soluzione editoriale dei curatori testé citata, per cui si sono risolti probabilmente in forza di un'analogia strutturale e tematica con *Parva Aesthetica*, essendo entrambe costituite da materiali ad andamento saggistico e frammentario, impegnati sul fronte della riflessione estetica. Inoltre, a differenza delle altre occasioni testuali, che si affidano alla lingua madre tedesca, queste presentano un'occorrenza del lemma, quale aggettivo sostantivato, volutamente in latino: constatazione che merita senz'altro una più minuziosa indagine. Soffermarsi a osservare criticamente il titolo – o sottotitolo in questo caso – di una produzione adorniana non è mai una fatica filosoficamente infruttuosa, anzi non è escluso che proprio attraverso questo elemento testuale possa tralucere più manifestatamente l'oggetto dell'opera stessa. D'altra parte, nel saggio *Titoli*, Adorno si è fatto esplicitamente carico dei risvolti anche teoretici che comporta l'intitolazione di uno scritto, tale «che l'una non possa venir pensata senza l'altro»¹³.

Pertanto, la presenza di un'espressione latina così in risalto deve indurre il lettore a valutarne attentamente il significato. L'utilizzo ragionato di parole straniere nella prosa adorniana trova giustificazione nel tentativo di cogliere in maniera più precisa e più fedele un determinato oggetto, che all'omologo tedesco in una qualche misura sfugge.¹⁴ Esse sono sempre segnali di un necessario indugio, una cesura nel *continuum* della lettura del testo, il cui effetto è addirittura amplificato se il luogo della loro comparsa coincide con il titolo stesso. Estremamente rare sono le circostanze¹⁵ in cui ciò accade e ancor più inconsuete sono quelle¹⁶ dove ad apparire è una locuzione latina. Di fronte a questa singolarità della

¹³ T. W. Adorno, *Titoli*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 6.

¹⁴ T. W. Adorno, *Parole da fuori*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 211-2.

¹⁵ Ci si riferisce ovviamente a scritti redatti in tedesco che tuttavia presentano un titolo in lingua straniera, escludendo dall'indagine di fatto tutta la produzione adorniana con titolo e testo in inglese. Tra quelli, si ricorda per esempio: il saggio *Vers une musique informelle*, le raccolte *Impromptus*, *Moments musicaux* e *Quasi una fantasia* (tributo all'omonima sonata di Beethoven).

¹⁶ L'esempio più noto è ovviamente l'opera *Minima Moralia*.

produzione adorniana se ne scorgono le ragioni forse proprio risalendo agli albori dell'estetica, intesa *qua* disciplina filosofica. Nel 1750, infatti, Baumgarten intitola la sua opera *Aesthetica*¹⁷, termine coniato quindici anni prima nelle sue *Riflessioni sulla poesia* a partire dall'evidente calco greco dell'aggettivo *aisthetiké*, a cui si andava sottintendendo il sostantivo *episteme*. Se l'impiego di un costrutto lessicale come *Parva Aesthetica* si presterebbe effettivamente a essere inteso nella sua letteralità come richiamo all'*opus* baumgarteniano¹⁸, può questo riferimento sussistere anche sul piano del contenuto specifico dello stesso volume adorniano?

Bisogna ammettere che i due secoli che separano le riflessioni dei due filosofi li distanziano per certi versi in modo irreversibile: le esperienze storiche e intellettuali che intercorrono tra loro non sono a somma zero, al contrario influiscono attivamente nel sorgere dei vari paradigmi filosofici. Malgrado le effettive discrasie di ordine storico-culturale non meno che di personale sensibilità di pensiero, sono tuttavia percepibili motivi che, palesatisi una prima volta con Baumgarten, riemergono con forza in Adorno. Del resto, è proprio quest'ultimo a decretare la possibilità che ciò che un tempo è rimasto irrisolto necessiti la spinta del nuovo per potersi completamente realizzare.¹⁹ Non è un caso, quindi, che alcuni manuali di estetica scelgano come loro estremi cronologici gli stessi Baumgarten e Adorno.²⁰ Se la riflessione baumgarteniana convenzionalmente²¹ inaugura quel percorso filosofico che è stata l'estetica classica, si ha sovente l'impressione che la teoria estetica adorniana ne segni in qualche modo la fine.²² Ancora più forte è la sensazione che la figura di Adorno tracci quasi una linea di demarcazione. Nel suo *Adorno*

¹⁷ Cfr. la recente riedizione italiana A. G., Baumgarten, *Estetica*, a cura di S. Tedesco, *Aesthetica*, Milano, 2020.

¹⁸ Di questo parere anche R. Masiero nell'introduzione *Non si dà vita vera nella falsa*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 7-11.

¹⁹ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 28-32.

²⁰ Cfr. il già citato J. D. Mininger and Jason Michael Peck (a cura di), *German Aesthetics. Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno*.

²¹ La storiografia filosofica è sostanzialmente incline ad attribuire a Baumgarten il ruolo di fondatore dell'estetica in quanto disciplina filosofica. Nondimeno, in merito ci sono visioni discordanti, prima fra tutte quella di Benedetto Croce. Secondo quest'ultimo, fu piuttosto Giambattista Vico il vero e proprio iniziatore dell'estetica già con la *Scienza nuova prima* (1725) e in seguito con la *Scienza nuova seconda* (1730). L'ipotesi crociana, oltre a esaltare la tradizione filosofica nazionale, permette senz'altro di evidenziare il contributo centrale del pensiero vichiano allo sviluppo dell'estetica stessa. Cfr. P. D'Angelo, E. Franzini, G. Scaramuzza, *Estetica*, Raffaello Cortina, Milano, 2002, pp. 91-2.

²² Per esempio, Gernot Böhme ritiene che Adorno sia rimasto vittima dell'incantesimo dell'estetica tradizionale, limitando il campo estetico a quello della dottrina della bellezza. Cfr. G. Böhme, *Aesthetics of Nature – A Philosophical Perspective*, in H. Zapf (a cura di) *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, de Gruyter, Berlin/Boston, 2016, p. 125. Ancora più severa la già citata posizione di Winfried Menninghaus. Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 216.

after Adorno, Fred Rush solleva infatti la questione di un'arte e un'estetica dopo Adorno in termini tali per cui in dubbio è la possibilità stessa che l'estetica alla maniera adorniana possa continuare ad avere ancora un campo su cui agire.²³ In linea di principio, per quanto porre simili problematiche sia in una certa misura legittimo e urgente, altrettanto frequente è, tuttavia, il rischio di scivolare in facili schemi stereotipati in cui intrappolare il pensiero adorniano. Più opportuno è, allora, limitarsi a cogliere la presenza di tensioni e di spunti comuni a entrambi i filosofi per guadagnare nuove prospettive sull'uno e sull'altro, senza indugiare su schemi storiografici categorizzanti.

Ad ogni buon conto, dunque, con la sua *Aesthetica* Baumgarten dà vita alla prima grande formulazione dell'estetica moderna, a cui egli accorda piena cittadinanza filosofica. Essa risponde a un bisogno che il filosofo avverte con urgenza sempre crescente, ossia dar conto della pretesa legittima della sensibilità ad ambire alla verità. Il terreno su cui egli imposta le proprie considerazioni è così precipuamente conoscitivo: rielaborando la tradizione che da Cartesio muove fino a Leibniz e Wolff, Baumgarten afferma che «l'Estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile»²⁴, seppur di grado inferiore rispetto a quella intellettuale. Pertanto, è bene precisare come l'estetica baumgarteniana non nasca in prima istanza quale teoria dell'arte o filosofia del bello artistico. Al contrario, essa è alimentata dalla volontà di dare una forma metodica e filosofica ad ambiti del sapere che ne erano sempre stati esclusi.²⁵ Senza addentrarsi troppo negli specifici sviluppi che costituiscono l'argomentazione di Baumgarten, resta nondimeno interessante sottolineare come egli si adoperi per registrare la peculiare razionalità del campo sensibile, lontana dalla mendacità e irrazionalità attribuitele sin dalla filosofia antica, non meno che dalla sua pura e semplice strumentalizzazione alla mercè delle facoltà superiori. Il nocciolo del problema sta, infatti, nel ravvisare la logica immanente all'estetico, ovvero la struttura di quella facoltà come modo di percepire il nesso tra le cose, quantunque – a differenza dell'intelletto – non in modo chiaro e distinto.

²³ F. Rush, *Adorno after Adorno*, in J.M. Bernstein et. al. (a cura di), *Art and Aesthetics After Adorno*, University of California Press, Berkley, 2010, p. 62. Analoghe riflessioni sono condotte anche da Robin Becker e Manuel Paß nel loro saggio *Ästhetik nach Adorno*, giocando sull'ambivalenza della particella "nach", significante tanto "dopo" quanto "secondo". Cfr. R. Becker, M. Paß, *Ästhetik nach Adorno* in R. Becker, D. Hagen, L. von Samson (a cura di), *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*, Verbrecher Verlag, Berlin, 2022, p. 7.

²⁴ A. G. Baumgarten, *Estetica*, cit., p. 26.

²⁵ P. D'Angelo, E. Franzini, G. Scaramuzza, *Estetica*, cit., p. 105.

L'orizzonte conoscitivo dell'estetico è nondimeno dotato di una propria verità estetica che riposa in un dominio di concretezza, varietà e individualità.²⁶

Mutuando la parola “*aesthetica*”, Adorno non può non essere cosciente di star ereditando esattamente queste problematiche, posizionandosi all'interno di un dibattito secolare, che apre la questione dell'estetico a tematiche gnoseologiche e metafisiche, concretizzantesi nell'arte ma non solo, che egli, a sua volta, riconfigura secondo coordinate personali. L'eventuale obiezione al parallelismo sopra proposto, vale a dire che Adorno non menzioni pressoché mai Baumgarten nella sua *œuvre*, perde gran parte della propria forza persuasiva se si considera l'usuale parsimonia con cui il filosofo francofortese si spende in esplicitazioni di citazioni e riferimenti bibliografici. Per di più, la presente ipotesi esegetica non intende certo assimilare i risultati filosofici dell'uno a quelli dell'altro, bensì mira a rendere noti presupposti contestuali plausibilmente condivisi, in modo da inaugurare una prospettiva di lavoro ben precisa attraverso cui interpretare il testo adorniano.

Se finora l'attenzione è stata catalizzata interamente dal sostantivo “*aesthetica*”, lemma così gravido di implicazioni, altrettanto degno di essere discusso è l'aggettivo che la qualifica. Impossibile non notare come in “*parva*” risuoni l'eco di quel “*minima*”, proprio di *Minima Moralia*. Come qui Adorno non intende quantificare con tale attributo l'ampiezza del libro o dei contributi che lo compongono, così lì è inverosimile che si riferisca alla piccolezza della sua estetica. Infatti, se da un lato, sembra proprio che il titolo del volume morale sia ironicamente concepito come rovesciamento dei *Magna Moralia* pseudoaristotelici; dall'altro, allora, non molto distante potrebbe trovarsi anche la chiave di lettura per comprendere il senso di una *parva aesthetica*. In effetti, contro le ambizioni totalizzanti delle grandi estetiche, quali possono essere quelle sistematiche idealistiche, Adorno prende partito per un'estetica che parta dal minuto, dal piccolo, dal frammento, istituendo una relazione tensiva con la totalità negata, tale da non soffocarli, bensì da lasciarli risplendere attraverso di essa. Tant'è che parafrasandola come un'estetica dal piccolo non se ne fornirebbe di certo l'interpretazione più improbabile. Di conseguenza, il significato del sottotitolo così decifrato rimanderebbe direttamente al titolo che Adorno sceglie per la raccolta, ovvero *Ohne Leitbild*. Esso trova piena attuazione testuale già nel primo dei suoi saggi, il quale conferma il rifiuto adorniano di una qualsiasi estetica normativa, sentendo viceversa la necessità di muovere dalla singola opera d'arte, ponendo

²⁶ Ivi, p. 108.

al centro della riflessione una precisa configurazione del rapporto tra particolare e universale.

Oltre a immergere il lettore già nella rete argomentativa e contenutistica del volume, tali considerazioni sul titolo sono pensate anche per educarlo alla modalità di ricezione più adeguata dei vari testi che qua sono presentati. Essi assumono le più eterogenee forme di scrittura: dalla trascrizione di conferenze, al saggio; dall'elogio funebre, al ricordo a guisa quasi diaristica. Una divergenza formale così marcata rispetto alle consuete esposizioni filosofiche, a cui la tradizione ci ha da lungo tempo abituato, non deve ingannare sul valore dei pensieri che contribuisce a veicolare. Attraverso l'apparenza dello scritto occasionale si manifestano trame concettuali di pari finezza e complessità rispetto alle opere più note. Anzi, in talune circostanze Adorno si permetterà incursioni di una schiettezza e chiarezza che difficilmente in quelle si riscontrano. Senza menzionare, poi, tematiche – come l'architettura – che qui trovano una delle loro rare trattazioni: elementi significativi che rischiano, tuttavia, di essere sacrificati alla secondarietà a cui si suole condannare superficialmente quest'opera. L'essenza rapsodica che in modo incontestabile la domina dà conto nella forma di ciò che nel contenuto – e già nel titolo – si va asserendo. Essa rappresenta la presa di posizione in favore del frammentario, del discontinuo, quali roccheforti di una resistenza costantemente minacciata da una *ratio* divenuta strumentale che, al pari di Saturno con i suoi figli, inghiotte e assimila a sé ogni ambito dell'esperienza umana.

Chiariti questi aspetti paratestuali, qualche considerazione ora sui contenuti. *Parva Aesthetica* dimostra, quindi, di meritare l'interesse di chi si occupa dell'estetico in Adorno, in quanto tutti i suoi materiali sono stati raccolti e posti sotto la denominazione di estetica per diretta volontà e azione adorniane. Ciò significa che quella molteplicità ed eterogeneità tematica di contributi pertiene interamente, in qualche modo, alla riflessione estetica. Se, infatti, per alcuni di essi è riconoscibile *prima facie* l'afferenza a tale territorio filosofico, per altri non parrebbe così scontata. Inoltre, le intenzioni metodologiche a cui ci si attiene partono dalla consapevolezza di fronteggiare un autore ai cui scritti si arrecherebbe un torto, se li si interpretasse meramente compendiandoli o parafrasandoli. Non ci si stupirebbe affatto se, così facendo, se ne disperdesse ogni sostanzialità critica. Ragion per cui si opererà per un approccio diverso, che cerca di rendere giustizia al testo interagendo con esso, portandone a manifestazione quei fiumi carsici che, pur non apertamente

tematizzati, l'attraversano e ne disegnano il diagramma di forze. La complessità e ricchezza di spunti che il volume offre rende, tuttavia, impraticabile assecondare ciascun motivo adorniano che pur lo meriterebbe. Non si ambisce, dunque, a un'eshaustività tematica che tratti ciascun saggio nella sua interezza. La scelta di prediligere determinate nervature teoriche rispetto ad altre è funzionale all'economia argomentativa della dissertazione. Alla luce di ciò, si insisterà sulla portata della teoria estetica adorniana estesa oltre i confini dell'arte e parallelamente sul potenziale operativo dell'estetico stesso.

2. *Verso un'esperienza tensiva della bellezza: Adorno legge il Fedro di Platone*

Per illustrare come Adorno dia effettivamente conto di un'esperienza della bellezza quale campo di tensioni, si farà diretto riferimento a *Parva Aesthetica*, dove se ne legge una definizione che esplicitamente muove in questa direzione. Tuttavia, questa stessa concezione del bello nutre la riflessione adorniana da ben prima della suddetta definizione, formulata in occasione di una conferenza tenutasi nel 1965 e che si avrà modo di approfondire adeguatamente nel prosieguo. A ben vedere, infatti, teorizzazioni analoghe sono rintracciabili già nel corso di estetica che Adorno tiene all'università di Francoforte nel semestre invernale 1958/59²⁷. Per tale ragione, il presente percorso d'indagine inizierà proprio prendendone in considerazione alcune lezioni particolarmente significative, ossia quel gruppo di sessioni in cui Adorno si occupa del *Fedro* platonico, per poi concentrarsi sui saggi di *Parva Aesthetica*.

Per la precisione, il lavoro d'interpretazione adorniana sul dialogo platonico si sviluppa per tutta la nona e decima lezione, traendo infine le proprie conclusioni nella prima parte dell'undicesima. Entrando nel merito, non c'è bisogno di specificare il ruolo centrale che Platone occupa nella storia del pensiero filosofico occidentale, alla luce anche delle sue riflessioni che retrospettivamente possono essere definite estetiche. È pertanto implicito che un fine conoscitore della tradizione estetica come Adorno non abbia potuto esimersi da un confronto con il pensatore ateniese. Riferimenti alla sua filosofia popolano tutto il testo di *Teoria estetica*, tuttavia solo in un'occasione il richiamo è esplicitamente diretto al *Fedro*. Si tratta, per giunta, di un'occorrenza esterna al corpo principale dell'opera, ossia

²⁷ Il corso di lezioni è stato pubblicato per la prima volta in tedesco nel 2009 da Eberhard Ortland. Lo stesso è stato poi tradotto in varie lingue tra cui: inglese (2018, trad. W. Hoban), francese (2021, trad. A. Birnbaum e M. Métayer), spagnolo (2013, trad. S. Schwarzböck). Mancando ancora purtroppo un'edizione italiana, si citerà nel corpo del testo dalla versione originale tedesca, aggiungendo in nota una traduzione personale.

situata nell'*excursus* sulle teorie sull'origine dell'arte²⁸, posto in chiusura dei *Paralipomena*. Per contro, nel corso universitario il *Fedro* è collocato da Adorno in una posizione di prim'ordine. Egli inaugura infatti la lezione del 16.12.58 annunciando di voler introdurre il concetto centrale dell'estetica, ovvero il bello. L'intenzione adorniana è, dunque, quella di riflettervi a partire da «*einen der ersten großen Texte [...] in dem so etwas wie eine Theorie des Schönen gegeben ist*»²⁹.

Il vettore d'analisi sarà qui diretto principalmente verso un'accentuazione dei tratti della teoria platonica che Adorno sente più propri. Sarebbe altresì stimolante interrogarsi sulle ragioni della scelta testuale adorniana, o perlomeno tentare di avanzarne un'ipotesi, in quanto non si tratta di una panoramica generale sulle considerazioni platoniche sul bello, bensì di un commento dettagliato e preciso dei capitoli 30-32, secondo la numerazione Stephanus. Com'è noto, infatti, l'opera platonica selezionata da Adorno non è certo l'unica ad affrontare il complesso intreccio delle tematiche dell'Eros e della bellezza: esso è senza dubbio uno dei perni centrali intorno al quale ruota anche il *Simposio*, di cui il *Fedro* è spesso considerato una prosecuzione. Sebbene Adorno non manchi certo di menzionare il primo, la scena è tuttavia prepotentemente occupata dal secondo. Stando alle dichiarazioni adorniane, una tale preferenza sarebbe motivata dalla chiarezza con cui lì Platone si mostra quale filosofo e non mitologo³⁰. Più in particolare, come riporta Giovanni Reale, si potrebbe leggere il *Fedro* come lo sviluppo puntuale di quel nesso necessario tra Eros e il *logos* dialettico, ovvero «Eros è Filosofo, e la filosofia implica un rapporto inscindibile fra la “passione dell'Eros” e la “ragione dialettica”»³¹. Pertanto, ciò che interessa ad Adorno e che qui sembra manifestarsi con distinta stringenza potrebbe essere individuato proprio in quel legame che si intesse tra il movimento dialettico e il bello, quale forma di Eros.

In prima istanza, Adorno si sofferma brevemente su alcune considerazioni storiografiche sulla travagliata collocazione del dialogo nel complesso della produzione platonica. Dapprima compreso tra i primi scritti giovanili, poi tra i quattro dialoghi dispieganti la teoria delle idee, il *Fedro* è stato infine accorpato alla fase più tarda

²⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 448. Qui, il *Fedro* è citato come luogo testuale in cui Platone individua nell'entusiasmo la condizione della filosofia e della conoscenza. Adorno si serve di questo passaggio per testimoniare come anche l'arte e la mimesi stessa siano imbevute di razionalità, contrariamente all'accusa di profonda irrazionalità di cui sono tacciate dal mondo amministrato.

²⁹ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, a cura di E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, p. 139. Traduzione EV: «uno dei primi grandi testi [...] in cui si dà qualcosa come una teoria del bello».

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. Reale, *Introduzione*, in Platone, *Fedro*, Mondadori, Milano, 1998, p. XVIII.

dell'opera di Platone. Un'ipotesi avanzata su basi filologiche, con la quale tuttavia Adorno stenta a concordare. A suo avviso, si ha piuttosto a che fare con un testo costituito da più strati. La stesura originale lo annovererebbe tra i cosiddetti dialoghi sofistici, divenendo poi oggetto di revisione nel momento finale della produzione platonica. Ciò influisce anche sulla struttura del testo stesso, rendendolo uno dei più complessi ed enigmatici che Platone abbia mai composto, tanto che, secondo Adorno, è quasi impossibile individuarne un'unica tematica prevalente.³² Tutti i vari motivi sono presentati in modo così intrecciato da diventare co-dipendenti gli uni dagli altri. Gli elementi sono disposti costellativamente intorno al contenuto che intendono esprimere e che, come fili di un tappeto, portano effettivamente a manifestazione.³³

Ad ogni buon conto, il dialogo prende avvio da una discussione sull'amore tra Socrate e Fedro, dopo che quest'ultimo ha assistito all'orazione del sofista Lisia. In pieno stile socratico, a una prima lode del ragionamento del sofista segue una correzione dello stesso e, di conseguenza, un'esposizione della dottrina dell'amore così come la intende Socrate. In questo contesto, Platone presenta la sua teoria della bellezza quale forma di mania, superiore alla consueta ragione, in misura tale per cui quando un uomo vede la bellezza di quaggiù si ricorda di quella vera: il ben noto motivo dell'anamnesi, della rammemorazione. La bellezza così concepita rispecchia l'esperienza estetica della sospensione del principio di realtà che impera, viceversa, nel mondo empirico e per questo, attraverso di essa, è concesso all'uomo di poter – se non altro – pensare l'utopia. Egli è in grado, infatti, di contemplare il bello solamente di riflesso, assaggiando la possibilità di un incondizionato, che a lui, in quanto essere irrimediabilmente condizionato, resterà consapevolmente precluso. Il dolore che ne deriva, allora, è elemento costitutivo dell'esperienza del bello, non suo accidente. Questo concorda evidentemente con il ruolo prominente che anche Adorno attribuisce alla sofferenza, che, refrattaria alla conoscenza razionale, deve essere

³² T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 141. È interessante notare come alcuni interpreti riproporranno lo stesso giudizio in relazione proprio a *Teoria estetica*. A tal proposito, Rainer Hoffmann riporta un'osservazione di K. M. Michel, il quale afferma che di nessuna opera filosofica che avesse letto mai ha saputo dire così poco su che cosa vertesse come per *Teoria estetica*. Cfr. R. Hoffmann, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bouvier, Bonn, 1984, p. 233.

³³ T.W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 143. La metafora del tappeto è un'immagine ricorrente nella prosa adorniana. In particolare, il riferimento alla modalità di articolazione propria del tappeto sembra disegnare i confini di queste due lezioni: a quest'occorrenza inaugurale corrisponde, infatti, la menzione alla poesia di Stefan George *Der Teppich*, dal ciclo *Der Teppich des Lebens*, che chiude la decima lezione. Cfr. *ivi*, p. 168.

portata a espressione dall'arte e in particolare da quella moderna.³⁴ Ciò che nell'esposizione adorniana riscuote il maggiore interesse in rapporto alla questione che si sta dirimendo è l'accento che egli pone nell'evidenziare come in Platone «[d]as *Verhältnis zum Schönen ließe sich danach fassen [...] als Spannungsverhältnis zwischen Bedingtheit und Unbedingtheit*»³⁵. Con questo primo accenno si inizia così a delineare una concezione del bello che per Adorno assume sempre di più i tratti di una relazione tensiva e che sembra trovare in Platone un autorevole antecedente.

Non solo su questo punto convergono le riflessioni di due filosofi che, in materia di arte, difficilmente possono vantare giudizi unanimi. Le lezioni nona e decima, infatti, sono fonte costante di stupore per il lettore abituato ai giudizi, per lo più critici, rivolti a Platone e presenti in *Teoria estetica*.³⁶ Al contrario, qui si riscopre una consonanza di pensiero tra i due estremamente interessante. Adorno prosegue richiamando, dunque, l'attenzione sul fatto che né in questo dialogo, né in altri Platone fornisca una definizione fissa della bellezza. Più in generale, addirittura, proprio tutti quei dialoghi che sembrano svilupparsi intorno a definizioni finiscono in realtà per «*die Definition versagen, sondern mit einem non liquet, mit einem Moment des Offenen schließen*»³⁷. Sorge quasi il sospetto, dunque, che le operazioni definitorie platoniche muovano più verso una destituzione del processo definitorio stesso che non verso un suo consolidamento.

Nondimeno, nell'opera platonica il bello non si consegna affatto come vago o indeterminato: in termini molto adorniani, la bellezza sostiene se stessa attraverso la costellazione dei suoi momenti.³⁸ Nei fatti, tutto ciò si concretizza in un movimento dialettico che si articola attraverso poli anche opposti. Questo avviene, per esempio, quando Platone sembra voler determinare il concetto di bellezza attraverso gli effetti che essa provoca, inaugurando quella tradizione di soggettivismo estetico che ancora si percepisce nella *Critica della facoltà di giudizio* kantiana. Allo stesso tempo, tuttavia, il fatto che si riesca ad avere traccia del bello solo attraverso i suoi effetti rimanda alla sua

³⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 27.

³⁵ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 147. Traduzione EV: «la relazione verso il bello potrebbe essere concepita come rapporto di tensione tra l'essere condizionato e l'essere incondizionato».

³⁶ D. Roulx, *Review of Eberhard Ortland*, éd., Theodor W. Adorno. *Esthétique 1958/59*. Traduction par A. Birnbaum et M. Métayer. Paris, Éditions Klincksieck, 2021, in "Laval théologique et philosophique", 77(2), p. 327.

³⁷ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 148. Traduzione EV: «negano la definizione, chiudono invece con un *non liquet*, con un momento di apertura».

³⁸ Ivi, p. 149.

essenza obiettiva, in quanto imitazione dell'idea della bellezza nell'Iperuranio. Tale polarità dà prova di una concezione del bello propriamente dialettica: esso si presenta come un qualcosa di mediato in sé, ossia «*wie ein Spannungsverhältnis zwischen subjektiven und objektiven Momenten*»³⁹. In sintesi, non si può fare davvero a meno di notare come, nello spazio di qualche pagina, Adorno persista nel cogliere quale dimensione più propria del bello platonico la sua capacità relazionale e tensiva, estranea a ogni staticità. Il rilievo di una simile determinazione platonica del bello è tale per Adorno da marcare un punto insuperato nella speculazione estetica, persino rispetto alla sua più alta manifestazione, ovvero quella hegeliana.

L'analisi del *Fedro* prosegue nella decima lezione datata 18.12.58, giungendo alla tematizzazione di quello che è individuato quale centro vero e proprio dell'estetica platonica, snodo essenziale per comprendere l'interpretazione che intende fornirne Adorno. Si tratta, dunque, della tesi per cui «*alles Schöne, alles einzelne Schöne ist eine Mimemisis, ist eine Nachahmung der Idee der Schönheit selber*»⁴⁰. Seguendo Platone, la bellezza è l'unica tra le idee a possedere un'evidenza sensibile [*Anschaulichkeit*], che va intesa in modo estremamente sensoriale. Il riferimento esplicito è a quell'organo di senso massimamente capace di cogliere gli oggetti nella loro obiettività, vale a dire l'occhio. Platone contribuisce così a inaugurare una precisa gerarchia di sensi che accorda alla vista una vicinanza privilegiata alla razionalità, a differenza per esempio dell'udito che non permette una tale relazione oggettiva. Per non parlare del gusto e dell'olfatto che sono rilegati a una dimensione precipuamente arcaica.⁴¹ È chiaro, pertanto, che Platone non concepisca l'idea del bello quale completamente separata dall'interesse: al contrario, ad essa si può giungere soltanto tramite un processo di sublimazione, articolato secondo diversi gradi. In questo contesto, di particolare interesse è l'enfasi che Adorno pone sui primi momenti di tale movimento, quando l'iniziato, entrato recentemente in contatto con l'idea della bellezza, è scosso da un brivido di emozione [*Schauer des Ergriffenseins*]. Esso testimonia il contatto con la bellezza che alimenta la crescita delle ali che permettono all'uomo di sollevarsi al di sopra del mero esistente. Ritorna, allora, il richiamo adorniano alla capacità del brivido di concedere la possibilità di trascendere la datità del reale, che

³⁹ Ivi, p. 151. Traduzione EV: «come un rapporto di tensione tra momenti soggettivi e oggettivi».

⁴⁰ Ivi, pp. 156-7. Traduzione EV: «tutto il bello, ciascun bello nella sua singolarità è una mimesis, un'imitazione dell'idea della bellezza stessa».

⁴¹ Ivi, pp. 154-5.

già si è incontrata con un significato analogo nella lettura del *Kierkegaard* nel precedente capitolo.⁴²

Ad ogni modo, la concezione platonica della bellezza quale idea sensibilmente evidente sembra dare mostra dell'inevitabilità di un paradosso intrinseco al bello stesso: da un lato, esso è vettore di un assoluto, dall'altro è un che di sensibilmente presente. In tal senso, la definizione hegeliana di bellezza – l'apparire sensibile dell'idea – riprenderebbe *à la lettre* la teorizzazione di Platone, scevra tuttavia del suo tratto più mitologico. A ben vedere, però, il filosofo ateniese non ha dato corso effettivo alla modalità attraverso cui questi due momenti dell'idea del bello si relazionano. Ciò che l'estetica ha successivamente elaborato per risolvere tale paradosso non incontra il consenso di Adorno. In tal senso, si è spesso fatto ricorso all'attribuzione di una natura simbolica al bello. Questo significa che il sensibile rappresenterebbe lo spirituale: postulando, così, un'unità immediata tra il sensibile e lo spirituale, non si è tenuto in debito conto il fatto che una tale unità non possa positivamente darsi nel mondo reale.⁴³ Per contro, Adorno legge nel riferimento platonico all'effetto del bello l'intento di dar vita a un procedimento dialettico quale unità in sé di momenti opposti. A riprova di ciò, l'evidenza sensibile dell'idea non ci appare come un semplice essente, bensì il bello è in se stesso un qualcosa di dinamico, di processuale.⁴⁴

Per addentrarsi maggiormente nella paradossalità insita nel bello, Adorno prende in considerazione un momento che, a sua detta, per noi posteri risulta più difficile far rivivere nell'estetico: il mimetico. A suo avviso, l'imitazione appartiene in qualche modo all'arte in generale: nondimeno, non in qualità di imitazione di un oggetto determinato, ma quale comportamento imitativo [*das nachahmende Verhalten*], ossia un atto di identificazione che non sia strettamente oggettificante. Adorno crede di poter rinvenire lo stesso principio alla base della formulazione platonica per cui «*das Schöne Abbild der Schönheit sei*»⁴⁵. Tant'è che questo momento di somiglianza [*Ähnlichkeit*] nel bello non è diretto verso un qualcosa di determinato, bensì piuttosto verso la somiglianza in sé. Platone avrebbe dunque

⁴² Cfr. *infra*, p. 52.

⁴³ Adorno insiste in modo inequivocabile sull'impossibilità di attribuire anche all'arte la funzione di simbolo, che – in quanto concetto trapiantato dalla sfera teologica – vi rende immediatamente presente l'assoluto. Questo non può conciliarsi, tuttavia, con il carattere di apparenza e di gioco che di fatto possiedono le opere d'arte e che andrebbero, dunque, perdendo, imponendosi come qualcosa di effettivamente reale. Cfr. il capoverso *Apoieticità dell'intuitività dell'arte* in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 128-9.

⁴⁴ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., pp. 158-60.

⁴⁵ Ivi, p. 160. Traduzione EV: «il bello sia immagine della bellezza».

cercato di cogliere la qualità del simile senza uno specifico *terminus ad quem* quale tentativo verso quell'imitazione che in origine rispondeva al brivido provocato dal contatto con l'essere.⁴⁶ Una somiglianza così concepita, ossia priva della determinazione del termine rispetto a cui si è somiglianti, può rimandare a nient'altro che alla possibilità stessa della relazione.

La struttura modale della possibilità relazionale consente di essere esteticamente qualificati, senza che vengano definiti i contenuti della determinazione estetica medesima.⁴⁷ Intendere la bellezza come somiglianza permette, inoltre, di accostarla al dolore *qua* parte integrante di quel processo dinamico proprio della natura della bellezza, al punto che, adornianamente, non si può definire tale una bellezza che non affondi le proprie radici nelle ferite, che non incarni al contempo l'utopia e la distanza dalla stessa, facendosi carico di tutta la sofferenza e la contraddittorietà dell'essente. Ciò consente ad Adorno di introdurre il motivo più intimo di ogni dottrina della bellezza: la manifestazione dell'utopia. In merito, la teoria platonica non fa eccezione: il momento utopico coincide con il sollevarsi al di sopra del mondo condizionato, simboleggiato dallo spuntare nuovamente delle ali. La fatalità inclusa nel bello sta, però, nella pura apparenza della riuscita di una tale ricrescita. Da qui anche l'idea adorniana che l'arte, se vuole mantenere l'utopia come qualcosa di presente, deve farlo al prezzo della sua realtà: testimonianza *par excellence* della vacuità ontologica dell'apparenza estetica.⁴⁸

La stessa ambivalenza e oscillazione tra positività e negatività nel bello è individuata da Adorno anche in Kant, seppur traslata nel sublime. La descrizione kantiana del sublime matematico, in cui l'animo è colto in un movimento di attrazione e repulsione verso un medesimo oggetto, è adornianamente interpretata quale correttivo della concezione del bello come piacere sensibile. Il bello appare ora invece come campo di tensioni [*Spannungsfeld*], come concetto essenzialmente dialettico, tant'è che, generalizzando, Adorno riconosce come grandi pensatori estetici proprio coloro i quali non hanno tentato di attenuare o addirittura negare tale tensività, ma al contrario se ne sono fatti massimamente carico. Sia per Kant che per Platone, l'attrito è dato dalla compresenza del condizionato della natura sensibile e dell'incondizionato. La dialetticità di un tale rapporto

⁴⁶ Ivi, p. 161.

⁴⁷ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in "Rivoluzioni Molecolari", Anno I, Numero 1 (2017), p. 9.

⁴⁸ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., pp. 162-3.

tensivo, tuttavia, sta nella precisazione che Adorno sente necessario aggiungere, ossia che quello non si risolve in una banale opposizione. Più nello specifico, il sensibile non viene meramente sacrificato in modo che lo spirituale possa risplendere: piuttosto, nel bello lo spirituale si fa sensibile, manifestandosi, e al contempo il sensibile, in quanto portatore dello spirituale, si spiritualizza. Il problema sta, quindi, nel penetrare la dialettica di questi due momenti, ovvero la loro distinzione e insieme mediazione reciproca: solo in tale rapporto di tensioni si costituisce il contenuto specifico estetico [*ästhetischen Gehalt*] di un'opera.⁴⁹

Tutte le riflessioni che Adorno ha articolato in queste due lezioni giungono a conclusione nell'affermazione che «*das Kunstwerk aufgrund seiner eigenen Konstituentien des ästhetischen Prozesses überhaupt in sich ein Kraftfeld ist, in sich ein Bewegtes ist, in sich ein Prozeß ist*»⁵⁰. Ragion per cui, il criterio estetico per determinare la significatività di una creazione artistica non è altro che la capacità della stessa di dare corso alle contraddizioni che vi dimorano e, portandole a immagine, di indicare la loro irrisolvibilità nel reale. Una tale esperienza dell'opera d'arte è condizione necessaria per sopravvivere un concetto di bellezza borghese e contemplativo. Diversamente da questo, l'argomentazione adorniana si è impegnata nella teorizzazione di una bellezza che ha la propria sostanza precisamente in quel gioco di forze [*Kräftepiel*] che ha trovato in queste lezioni un'esplicita trattazione.⁵¹ A terminare davvero il confronto adorniano con il dialogo platonico sono, in realtà, alcune puntualizzazioni in risposta a interventi provenienti direttamente dagli studenti. Questi ultimi sollevano, infatti, perplessità nei riguardi della visione radicalmente dinamica e dialettica che Adorno attribuisce al bello nel *Fedro*, la quale si scontra in modo sostanziale con la tradizionale interpretazione delle idee platoniche come enti in sé identici e immutabili. Adorno spiega, allora, il suo intento di mostrare come Platone stesso, nel tentativo di riprodurre l'esperienza del bello nel modo più preciso possibile, abbia spinto la sua struttura filosofica oltre la statica ontologia, che resta nondimeno fondamento del platonismo più classico. In aggiunta, Adorno avanza il suggerimento di non cedere alla tentazione di etichettare il pensiero complessivo di un filosofo – soprattutto di uno come Platone – sotto categorie troppo dogmatiche. In tal senso,

⁴⁹ Ivi, p. 164-7.

⁵⁰ Ivi, p. 168. Traduzione EV: «in virtù dei suoi propri costituenti del processo estetico, l'opera d'arte è in sé un campo di forze, in sé un qualcosa di dinamico, in sé un processo».

⁵¹ Ivi, p. 169.

l'ontologia platonica, per quanto statica, deve pur sempre fare i conti con il problema della mediazione, ossia della relazione tra le idee e l'essere umano. Platone vi fa fronte, dunque, concependo la dialettica quale movimento non continuativo, ma dotato di salti qualitativi come, per esempio, quello della mania nel *Fedro*.⁵²

3. *La possibilità della bellezza oggi: il parallelogramma di forze*

Il panorama concettuale che Adorno presenta nelle lezioni appena analizzate si raccoglie intorno al rifiuto di determinate configurazioni del bello: come non ci si può adornianamente arrestare a un'esperienza della bellezza quale puro godimento culinario⁵³, così neppure essa può essere confinata nell'asetticità formale e contemplativa, tipica di un atteggiamento borghese⁵⁴. Al contrario, Adorno istituisce una triangolazione di momenti relati quali l'esperienza della bellezza, il campo di tensioni e la valenza estetica. Sebbene nelle lezioni questa triade concettuale trovi ancora nell'opera d'arte il suo referente privilegiato, in *Parva Aesthetica*, invece, essa permetterà ad Adorno di allargare l'orizzonte della bellezza e dell'esteticità oltre l'artistico.

Come si è già illustrato, l'intento adorniano si impone di superare ogni tentativo di ricondurre il concetto del bello «*auf möglichst einfache, spruchhafte, abschlußhafte Setzungen*»⁵⁵. In altre parole, cercare di rinvenire una definizione adorniana statica della bellezza è un'impresa votata al fallimento in partenza, nondimeno l'estetica non può farne a meno: «[c]ome il bello non va definito, così non si può rinunciare al suo concetto. Una stretta antinomia»⁵⁶ che ben ne raffigura la natura problematica e insieme indispensabile. In quanto intrinsecamente filosofica, l'estetica esige l'universalità concettuale, senza cui scadrebbe nel cieco relativismo; al contempo, tuttavia, non può trovare rifugio in un puro formalismo. In questo movimento funambolico, il procedere adorniano si discosta da quello hegeliano, che si arresta a una definizione granitica del bello, mentre si avvicina piuttosto al Platone tratteggiato nelle lezioni testé analizzate. Pertanto, anche in corrispondenza del bello Adorno si affida al procedimento costellativo per sottrarsi a una qualsiasi fissità definitoria, ossia per evitarne l'introduzione «*als ein positiver, als ein*

⁵² Ivi, pp. 170-2.

⁵³ Ivi., p. 168.

⁵⁴ Ivi, p. 169.

⁵⁵ Ivi, p. 273. Traduzione EV: «a fissazioni il più possibile semplici, simili a slogan e conclusive».

⁵⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 69.

*gewissermaßen dogmatischer Begriff*⁵⁷. In prima battuta, è forse dunque più proficuo ragionare *ex negativo*, ovvero individuando quelle determinazioni della bellezza che, a suo avviso, sono divenute incompatibili con la modernità. Non va dimenticato, infatti, che il processo storico che innerva tale categoria si esprime in un costante mutamento di ciò che si percepisce come bello. Appellandosi a un suo ideale invariabile, si fallisce nell'essere all'altezza della situazione storico-sociale, disperdendo tutto quell'impulso critico e veritativo che per Adorno il concetto di bello può ancora possedere.

Come mostra magistralmente l'arte moderna, ad un atteggiamento non accondiscendente nei confronti del vigente si accompagna il rifiuto totale di un ideale di bellezza armonicistico-formale. Nella stessa direzione si muove la riflessione adorniana che vede nel puro formalismo della bellezza quell'istanza dominatrice che «lascia come fuori dall'area di un tempio»⁵⁸ tutto ciò che le è eterogeneo, diverso, temibile. Al contrario, la riuscita effettiva di una bellezza dialettica dipende dalla sua capacità di, sì, sussumere l'amorfo, ma contemporaneamente di salvarlo. Da ciò deriva l'essenzialità, come momenti, tanto del bello quanto del brutto: sacrificare quest'ultimo significa sopprimere «un elemento inerente all'oggettività della cosa»⁵⁹, un vettore di resistenza all'interno della sua compagine. La molteplicità del vivente si spegnerebbe così in una «bellezza non offuscata»⁶⁰, sempre più affine alla morte e a una conciliazione che non trova riscontro nelle possibilità del reale. In sintesi, il carattere meramente formale del concetto del bello fallisce in quanto si allontana «dal contenuto intero dell'estetico»⁶¹, ragion per cui un'identificazione completa dell'estetica con la dottrina del bello si rivela necessariamente infruttuosa. Nondimeno, come è evidente, Adorno non rinuncia *sic et simpliciter* all'idea del bello, ma la concepisce

*nicht als eine ontologische Kategorie, nicht als eine bestimmte Art von Sein, welches eigentümlich im Kunstwerk hervorträte und zu sich selber käme, sondern überhaupt nur als ein Dynamisches, als ein Werdendes und jeweils auch als ein in sich Bewegtes.*⁶²

⁵⁷ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 247. Traduzione EV: «come un concetto positivo, in un certo qual modo dogmatico».

⁵⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 70.

⁵⁹ T. W. Adorno, *L'arte e le arti*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 201.

⁶⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 71.

⁶¹ Ivi, p. 69.

⁶² T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 258. Traduzione EV: «non come una categoria ontologica, non come un determinato modo dell'essere, che emergerebbe e verrebbe a se stesso propriamente nell'opera d'arte, ma proprio solo come un qualcosa di dinamico, in divenire e sempre come un qualcosa di mosso in sé».

Non si può far a meno di notare che anche questo luogo testuale sollecita a cogliere quale dimensione più propria della bellezza adorniana un aspetto modale che ne articoli il dispiegarsi dinamico, piuttosto che una sua determinazione ontologica. L'accento è infatti posto con veemenza sul carattere processuale della bellezza: già in Hegel era stata valorizzata la componente tensiva da cui deriva il risultato; tuttavia, l'armonia che in questo regna annulla di fatto lo slancio della tensione stessa. La dialettica estetica hegeliana si arresta in una definizione granitica del bello, in cui il brutto è stato ammansito e assimilato armoniosamente senza residui. La modernità non può più permetterlo: Adorno avverte la non-verità insita nell'integrazione totale, nella perdita di tensione. Di conseguenza, per non abdicarvi, la riflessione estetica oggi deve saper farsi massimamente carico di quella concezione della bellezza che si annida nel momento di attrito relazionale tra le istanze contrastive di un'opera. Solo così si può resistere alla tentazione sempre in agguato di rispondere apologeticamente alla bruttezza del vigente con una bellezza frivola⁶³. Nell'esaltazione della tensività, anche l'elemento amorfo e dissonante vede riconosciuta la propria dignità.

Escluse criticamente le concezioni del bello sia come pura forma vuota che come brutale godimento dello strato materiale, la riflessione adorniana lascia spazio anche a un momento di presa di posizione positivo, in modo tale da non risolversi soltanto in un approccio completamente negativo. Le lezioni hanno già contribuito a far emergere suddetto momento, che lì trova principalmente espressione tuttavia ancora nell'opera d'arte. Ciononostante, Adorno non solo ripropone la stessa configurazione della bellezza anche in alcuni saggi di *Parva Aesthetica*, ma ne amplia la portata operativa. Innanzitutto, a legittimare la convinzione di poter adeguatamente affrontare una tale tematica in questo specifico scritto concorre una formulazione adorniana tanto drastica quanto significativa. Ossia: «o la bellezza è tale in quanto risultante di un parallelogramma di forze [*Resultante eines Kräfteparallelogramms*], o bellezza non è»⁶⁴. Alla luce di quanto appena esposto, vale la pena di sottolineare l'effetto di forte contrasto che ancora una volta quest'affermazione crea con il riferimento, che di qualche riga la precede, all'idea di un'estetica rappresentata da «professori che con gli occhi al cielo escogitano leggi formalistiche per raggiungere una bellezza intramontabile e imperitura»⁶⁵.

⁶³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 66.

⁶⁴ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 163.

⁶⁵ Ivi, pp. 162-3.

Il concetto di bello sembra essere quindi centro emblematico per testimoniare la diversa configurazione del progetto estetico adorniano rispetto a quella accademica classica. Quest'ultima, ormai reclusa nella propria settorialità disciplinare, fa appello a invarianti che hanno perso ogni contatto con «l'idea del concreto, insita proprio in qualunque opera d'arte, anzi in qualsiasi esperienza di qualcosa di bello»⁶⁶. In luogo di una tale astrattezza, Adorno si fa portavoce di un pensiero estetico, secondo cui «il bello che voglia essere più dei giardini di Tassoni non è qualcosa di meramente formale, di risalente a funzioni intuitive soggettive, ma il suo fondamento va ricercato nell'oggetto»⁶⁷. Esso resterebbe, dunque, aderente allo strato oggettivo più materiale, inteso non come materia inerte da plasmare, ma come già dotato di una struttura latente da portare soggettivamente a manifestazione. Tuttavia, al riguardo, Adorno si interroga sulla capacità umana di poter anzitutto percepire tale dispiegamento di rapporti di forze nell'oggetto: capacità che oggi sembra più che mai dubbia. I saggi di *Parva Aesthetica* offrono tracce di tale strozzatura esperienziale, indotta dall'alto ma al contempo coadiuvata dalla volontà di ognuno:

non solo gli uomini, come si suol dire, ci cascano, purché ciò procuri loro una sia pur effimera gratificazione; ma vogliono addirittura l'inganno che essi stessi intuiscono; tengono gli occhi tenacemente chiusi [*sperrten krampfhaft die Augen zu*].⁶⁸

Quest'immagine a dir poco plastica di anestetizzazione visiva corrisponde a una «sordità contro le qualità [*Taubheit gegen Qualitäten*]]»⁶⁹, quali emblemi di una generale abdicazione alle potenzialità umane di cogliere nel reale la molteplicità qualitativa e tensiva, invece di un'illusoria compattezza concorde e levigata.

Per contro, la possibilità di dar corso al dibattito conflittuale immanente alla bellezza stessa è propria sicuramente di una prassi artistica riuscita. Adorno la rintraccia, per esempio, nel periodo artisticamente felice dell'Impressionismo, grande protagonista di questa raccolta di saggi, e in particolare in Manet, le cui creazioni esprimono «il fatto che la bellezza può consistere nell'unità paradossale dell'indistrutto e del distruttivo»⁷⁰. Ciononostante, numerose occasioni testuali di *Parva Aesthetica* si sviluppano intorno a un'altra esperienza del bello, altrettanto eloquente: quella del naturale. Decretare la bellezza dei paesaggi culturali, dunque, di quegli spazi dove l'uomo ha messo mano alla

⁶⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 454 (trad. mod. EV).

⁶⁷ Ivi, p. 481.

⁶⁸ T. W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 117.

⁶⁹ T. W. Adorno, *Abuso del Barocco*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 181 (trad. mod. EV).

⁷⁰ T. W. Adorno, *Appunti al Jeu de Paume*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 101.

natura, contaminandola con la tecnica, sì, ma spogliata del suo carattere repressivo, ha un impatto critico non indifferente. La bruttezza che di norma ingenuamente si rimprovera a quest'ultima è frutto di un atteggiamento ideologico pari e complementare al bello appianato e frivolo. Senza contare poi che «non c'è niente di ritenuto semplicemente brutto che grazie al proprio valore di posizione all'interno della creazione non possa, emancipato dal culinario, scrollarsi di dosso la propria bruttezza»⁷¹. Sussunto nel parallelogramma di forze, il brutto partecipa a quella bellezza adornianamente intesa, di cui è momento propulsivo indispensabile. Un esame più approfondito della teorizzazione adorniana in materia sarà oggetto dell'*excursus* in chiusura del presente capitolo.

A ogni buon conto, Adorno non si ferma al naturale, ma apre il concetto del bello anche a ciò che programmaticamente vorrebbe sfuggire alle categorie dell'arte autonoma: il funzionale. Illuminante a tal proposito è di certo *Funzionalismo oggi*. Nato dall'intervento di Adorno alla conferenza berlinese del *Deutscher Werkbund* nel 1965 e redatto in forma saggistica l'anno dopo, questo scritto è fonte di costante interesse soprattutto per architetti e teorici dell'architettura che vogliono misurarsi con il pensiero adorniano.⁷² Si può considerare, infatti, questo saggio quale sede approfondita di riflessioni adorniane altrimenti assai sporadiche.⁷³ Qualche breve indicazione, ora, sul contesto che le ha ispirate. Adorno espone queste osservazioni il 3 ottobre 1965 davanti a una platea di esperti, membri del *Werkbund*, fondato nel 1907 in aperta polemica contro l'estetismo ormai esausto dello *Jugendstil*. A fronte, dunque, dell'indole estremamente tecnica del suo pubblico, Adorno non esita ad ammettere *a priori* una sua completa mancanza di competenza specialistica in materia architettonica. Il tenore del contributo adorniano è, allora, semmai teorico: le sue tesi principali nascono infatti da un confronto con la posizione di Adolf Loos.⁷⁴ Di conseguenza, anche il commento proposto trascenderà una discussione prettamente specialistico-disciplinare sullo statuto dell'architettura,

⁷¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 64.

⁷² Cfr. numerosi i contributi di tal genere tra cui ricordiamo A. Benjamin, *Allowing function complexity. Notes on Adorno's "Functionalism today"*, in "AA Files", No 41, Architectural Association School of Architecture, 2000, pp. 40-5; H. Heynen, *Architecture between modernity and dwelling: reflections on Adorno's "Aesthetic Theory"*, in "Assemblage", No 17, 1992, pp.78-91; B. M. Katz, *Functionalism Yesterday, Functionalism Tomorrow: Thoughts Inspired by Adorno's Address to the Deutscher Werkbund, "Funktionalismus Heute," Delivered in Berlin on October 3, 1965*, in A. Khandizaji (a cura di), *Reading Adorno. The Endless Road*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019, pp. 233-45.

⁷³ Oltre al saggio in questione, Adorno affronta il tema dell'architettura in alcuni passi di *Teoria estetica* e nell'aforisma *Asilo per senzatetto* di *Minima Moralia*, dedicato all'abitare.

⁷⁴ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 147.

concentrandosi viceversa sull'instaurarsi di una relazione adorniana tra la bellezza, il funzionale e l'estetico.

Verso questa direzione spinge senz'altro l'inserimento del paragrafo *Dialettica del funzionalismo*⁷⁵ nella sezione di *Teoria estetica* intitolata *Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica*. Già dall'intestazione vediamo come il brutto compaia persino prima del bello e come al contempo entrambi vengano relati alla tecnica⁷⁶, che diviene parte integrante del campo estetico. Alla luce di queste considerazioni, l'interesse suscitato dal paragrafo sopracitato è addirittura duplice. *In primis*, esso muove dalla problematicità della determinazione del bello dispiegantesi tra oggetti tecnici e opere d'arte autonome. *In secundis*, il richiamo stesso a una dialettica del funzionalismo lascia già trasparire la convinzione di Adorno di poter e dover cogliere un movimento dialettico anche nell'apparente purezza del funzionale. Tant'è che, se il momento mimetico di quest'ultimo, «la mimesi estetica della funzionalità»⁷⁷, venisse soppresso, scadendo in un mero adeguamento a scopi, allora si disperderebbe la resistenza critica che anche il funzionalismo può serbare.⁷⁸

I giudizi espressi in *Teoria estetica* si manifestano con esasperata radicalità in *Funzionalismo oggi*, le cui ultime battute ne portano traccia inequivocabile:

la bellezza, oggi, non ha altra misura che la profondità a cui l'opera [*Gebilde*] porta le contraddizioni [*Widersprüche austragen*] che la traversano e che padroneggia solo accompagnandole, non nascondendole. [...] Per un'estetica rinnovata, il cui programma si definisca tanto più chiaramente quanto più urgente se ne avverte il bisogno, il concetto di arte, diversamente dall'estetica tradizionale, non sarebbe più il suo ovvio correlato. Oggi il pensiero estetico, nel mentre pensa l'arte, dovrebbe andare oltre l'arte, e così pure oltre il contrasto rappreso [*geronnen*] tra ciò che è legato a uno scopo e ciò che è libero da scopi, contrasto di cui il produttore non soffre meno dello spettatore.⁷⁹

Per comprendere a pieno il senso e la potenza di questa citazione conclusiva, si ricostruirà in estrema sintesi l'argomentazione generale del testo. Di fatto, Adorno inaugura il suo contributo sottolineando la costante diffidenza che il *Werkbund* nutre nei confronti dell'estetica, quale disciplina astratta e lontana dall'oggetto e dai suoi materiali. E, tuttavia, qui si sancisce con forza proprio la necessità anche per l'architettura di una riflessione

⁷⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 82-3.

⁷⁶ J. Früchtel, *Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (a cura di), *Theodor. W. Adorno: Ästhetische Theorie*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2021, p. 59.

⁷⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 83.

⁷⁸ H. Heynen, *Architecture between modernity and dwelling*, cit., pp. 84-5.

⁷⁹ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 163 (trad. mod. EV).

estetica intrinsecamente filosofica, seppur distante dalle posizioni più tradizionali. Un'esigenza che Adorno percepisce con accresciuta intensità oggi: questo preciso riferimento temporale compare tanto nel titolo quanto nel corpo del testo stesso, come già testimonia il passo testé citato.

Il significato della locuzione "oggi" eccede la limitatezza del giorno identificato dalla data, arrivando ad abbracciare così la complessa dimensione storica e sociale del presente. In tal senso, il saggio adorniano prende le mosse dalla preoccupazione immediata del processo di denazificazione dopo la Seconda Guerra Mondiale e dell'annessa ricostruzione della Germania,⁸⁰ concretizzatasi nella monotonia e nello squallore delle manifestazioni architettoniche degli anni Sessanta. Nondimeno, l'occasione contingente si offre come trampolino alla riflessione di Adorno, che, sfruttandolo, si apre a osservazioni storico-sociali più ampie, acquisendo un aspetto critico-teoretico ineliminabile. La profondità di tale mutuo alimentarsi è evidente nella concezione del bello che trova riconferma anche nella precedente citazione. Ovvero, per essere ancora significativa ed eloquente oggi, epoca di contraddizioni inconciliabili, la bellezza deve precisamente sapere dar loro voce, articolandole. Solo una configurazione simile consente a sua volta di penetrare criticamente la realtà.

Adorno giunge a questa conclusione dopo aver impostato lo svolgimento del saggio illustrando coppie di momenti contrastanti, che nella teoria di Adolf Loos sono pensati in una logica di inderogabile e reciproca esclusività: mestiere o fantasia; costruzione o espressione; funzionale o esteticamente autonomo; legato a uno scopo o senza fine pratico; funzionalità od ornamento. La centralità della proposta adorniana sta, invece, nell'esaltarne la contraddittorietà, assecondandone la processualità, senza fissarsi definitivamente su uno dei due poli. Una dinamica che è, secondo Adorno, intrinsecamente storica. Ragion per cui, anche tra ciò che è libero da scopi e ciò che ne è affetto non può darsi una separazione netta: entrambi i momenti dimorano nella creazione stessa, la cui legge formale la porta storicamente da un estremo all'altro.

Alla base di una tale posizione agisce sempre quel cruciale filosofema adorniano, ossia il rifiuto radicale della filosofia di non ricondurre il pensiero a un assolutamente *primum*. Questo divieto si estende anche all'estetica: all'interno di un oggetto estetico, ciascun suo momento è coinvolto in un contesto interdipendente, dove nessuno riveste il ruolo fondante

⁸⁰ A. Benjamin, *Allowing function complexity*, cit., p. 40.

di fenomeno originario.⁸¹ D'altronde, l'istanza relazionale, per di più tensiva, è precisamente ciò che Adorno associa all'estetico. Come accade esemplarmente nella musica, dove si è appreso che non si dà mai un singolo tono, quale elemento atomico; così, in generale, quest'ultimo non ha senso in sé, ma lo acquisisce soltanto nella connessione di funzioni all'interno di una creazione, al punto che «sperare di tirar fuori una struttura estetica latente nell'elemento primario è solo una superstizione»⁸².

Per giunta, si noterà che in più occasioni Adorno non utilizza il termine “*Kunstwerk*”, bensì il più generico “*Gebilde*”, che comprende senza dubbio l'opera d'arte, ma anche qualcos'altro di parimenti costituito, di creato, per esempio gli oggetti d'uso [*Dinge des Gebrauchs*]. Attraverso lo sguardo speculativo adorniano, anch'essi, se adeguatamente esperiti, possono essere in grado di manifestare uno strato che supera la cruda utilità. Al punto che, stando ad Adorno,

la percezione di oggetti tecnici nell'infanzia, alla quale si presentano come immagini di qualcosa di vicino, di soccorrevole, di estraneo all'interesse di profitto, promette uno stato siffatto; la sua concezione non è sconosciuta alle utopie sociali.⁸³

Sebbene Loos non lo riconosca, anche negli oggetti d'uso è in atto un movimento tensivo dialettico dispiegantesi tra il momento costruttivo-oggettivo e quello mimetico-espressivo. Relegare quest'ultimo nell'arte per allontanarlo dagli oggetti d'uso è un'operazione schematica e astratta, riuscita solo in apparenza: con il loro sforzo volto a negarlo, quelli gli pagano ugualmente tributo.⁸⁴ L'allergia contro il polo mimetico-espressivo è direttamente proporzionata alla durezza della battaglia ingaggiata contro l'ornamento. *Qua* sinonimo di accessorio e di superfluo, Loos lo attribuisce precipuamente all'arte autonoma, contribuendo ad alimentare un concetto di bellezza adornianamente adialettico, a cui fa capo, di conseguenza, un'estetica astratta e inadeguata a comprendere il funzionale. Al contrario, Adorno insiste sul rimarcare la problematicità di una conformità a scopi svincolata dal suo correlato: con l'assolutizzazione del fine in sé nell'«*hic et nunc*»⁸⁵, ci si presta irrimediabilmente a un'apologia del vigente. Si coglie, così, la sottile ma determinante differenza di senso che intercorre tra le occorrenze di “oggi” e del “qui e ora”. Schiacciandosi sull'esistente, quest'ultimo occlude la possibilità dell'alterità, insita

⁸¹ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 157.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Ivi, p. 161 (trad. mod. EV).

⁸⁴ Ivi, p. 152.

⁸⁵ Ivi, p. 159.

nel momento dell'interazione dialettica, e del suo potenziale critico. Per contro, Adorno attribuisce al funzionale una complessità intrinseca, articolata secondo una logica differente dal profitto⁸⁶, ossia una estetica, che consente di mantenere dischiusa quell'intercapedine di resistenza critica nel presente e per il presente.

In sintesi, quali ripercussioni hanno tali riflessioni adorniane sul concetto di bellezza, di cui, come si è visto, il pensiero estetico non può fare a meno? Più precisamente, nel caso sia possibile, quale bellezza spetta agli oggetti tecnici? Secondo Adorno, infatti, Loos ne decanta una bellezza a cui, però, proprio si oppone l'oggettività quale innervazione estetica:

La bellezza accidentale [*Beiherpielende Schönheit*⁸⁷], stimata con categorie tradizionali opache come l'armonia formale o addirittura la grandezza imponente, va a scapito della reale conformità a scopi in cui creazioni funzionali come ponti o impianti industriali ricercano la propria legge formale.⁸⁸

Ciò non significa, tuttavia, che non si possa effettivamente rintracciare una bellezza nel funzionale. In questa direzione muovono, per esempio, le parole adorniane nel saggio *Amorbach*, dove a proposito dell'antico traghetto viene detto che «la bellezza di ciò che è funzionale ha forza retroattiva»⁸⁹. Al contrario, associare forzatamente a queste creazioni una categoria di bello concepita secondo canoni tradizionali non ne rispetta la legge formale interna. Una tale bellezza non possiede una stringenza immanente alla logica del funzionale, eppure ciò non impedisce ad Adorno di dischiudere la possibilità anche per quest'ultimo di godere dell'attributo di bello. Vale a dire che gli oggetti tecnici possono davvero essere detti belli in virtù di una determinazione estetica della bellezza: articolata come dibattito di forze, essa rimanda a una dinamica che per Adorno è assolutamente inerente anche agli oggetti d'uso.

Per dare interamente conto della triangolazione teoretica alla base dell'argomentazione, dopo aver trattato la compatibilità tra bellezza e funzionale, tra bellezza ed estetico, l'ultimo passaggio potrebbe essere, allora, correlare *apertis verbis* l'estetico e il

⁸⁶ A. Benjamin, *Allowing function complexity*, cit., pp. 44-5.

⁸⁷ Molto complesso il tentativo di traduzione di questo termine che Adorno eredita senza dubbio dalla filosofia hegeliana. Hegel lo conia giocando tra i lemmi *Beispiel* ["esempio"] e *Spielen* ["giocare", ma anche "svolgere un ruolo"], come spiega in nota anche G. Garelli nella sua traduzione di G. F. W. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008, p. 70. Per di più, dal contesto hegeliano si evince come l'aggiunta della particella "her" vada a denotare un momento di accidentalità e secondarietà nella logica tensiva tra il significato di esempio e di svolgimento di un ruolo.

⁸⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 82.

⁸⁹ T. W. Adorno, *Amorbach*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 82.

funzionale, quali istanze non reciprocamente esclusive. Nell'argomentare contro una cesura netta tra ciò che è legato a scopi e ciò che ne è libero, Adorno afferma che come non si dà «una funzionalità chimicamente pura come opposto dell'estetico», così quest'ultimo «non esiste in sé, esiste soltanto come campo di tensione»⁹⁰ della sublimazione dei fini. In tal senso, appare evidente come la cosiddetta *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* non sia tanto un'eliminazione *tout court* dello scopo, quanto piuttosto l'espressione della sua sublimazione,⁹¹ che in quanto tale dunque lo necessita. Ciò implica che l'estetico, proprio in qualità di principio operativo all'interno del campo di forze, possa perfettamente dialogare con il funzionale. Va da sé che concepire l'esteticità non come categoria tematica in sé, bensì come tensività performativa comporta una ridefinizione adorniana dell'oggetto estetico, che diviene tale solo entrando nel gioco di tensioni stesso.

In chiusura dell'analisi del saggio adorniano, risulta opportuno segnalare ancora una volta come la critica di Adorno al funzionalismo non assuma qui le sembianze di un'unilaterale denuncia della fredda razionalità tecnologica. Al contrario, essa si configura piuttosto come un'indagine kantiana delle condizioni di possibilità stessa del funzionalismo.⁹² Di conseguenza, l'approccio adorniano è volto a salvare la teoria e la pratica del funzionalismo dallo stato di rattrappimento in cui, secondo Adorno, è sprofondata. Tale salvataggio passa evidentemente attraverso una sua riconsiderazione sotto il segno dell'estetico, in grado di portare a manifestazione il suo ruolo potenzialmente critico nel tessuto sociale vigente. Richiamare i tecnocrati del *Deutscher Werkbund* alla riflessione estetica, dunque, consentirebbe di maturare «vedute che un giorno, imprevedibilmente, potranno anche mostrarsi utili per una prassi migliore»⁹³. Eppure, anche in questo caso il movimento adorniano è bidirezionale: se l'architettura e il mondo dell'arte applicata devono volgere lo sguardo all'estetica, quest'ultima deve allontanarsi dal selciato accademico ormai invecchiato. In altri termini, si è resa indifferibile la necessità di un pensiero estetico che superi una compartimentazione astratta del sapere. Affinché possa alimentare anche quegli ambiti che vorrebbero viceversa sfuggirgli, esso deve dar mostra della propria logica processuale non meno cogente di quella del materiale, su cui quelli fanno così affidamento.⁹⁴ La stringenza propria dell'estetica non deve altresì

⁹⁰ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 150.

⁹¹ A. Benjamin, *Allowing function complexity*, cit., p. 43.

⁹² B. M. Katz, *Functionalism Yesterday, Functionalism Tomorrow*, cit., pp. 236-7.

⁹³ T. W. Adorno, *Funzionalismo oggi*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 152.

⁹⁴ Ivi, p. 162.

articolarsi nello spazio vuoto del concetto, ma farsi aderente alla materia, la quale a sua volta richiede un momento speculativo.

In breve, in occasione del suo intervento, Adorno si adopera affinché l'uditorio capisca l'esigenza oggettiva di innervare il proprio lavoro attraverso una riflessione estetica che, viceversa, estende il proprio sguardo al di là della Grande Arte verso tutto ciò che manifesta un potenziale estetico, persino il funzionale. La specifica concezione adorniana della bellezza, che qui trova una formulazione di impareggiabile esplicitezza, offre il terreno per esibire *in re* una logica estetica all'altezza dell'esperienza storico-sociale attuale. Ovvero, la capacità di dar corso all'elemento contraddittorio è divenuta l'unità di misura della bellezza stessa, di cui Adorno si serve per mostrare la via possibile di un pensare estetico che non si esaurisce nell'arte, ma, riflettendovici, può balzarle speculativamente oltre. Che tale sconvolgimento nell'assetto altrimenti granitico della tradizione possa cogliere di sorpresa soprattutto coloro i quali inaspettatamente devono rimettersi alla forza di gravità delle riflessioni estetiche, ricalca l'esperienza di M. Jourdain, personaggio di Molière, che «alla lezione di retorica apprende di aver parlato in prosa per tutta la vita»⁹⁵.

Sebbene nei passi esaminati Adorno non si intesti esplicitamente il progetto di una tale «estetica rinnovata»⁹⁶, è se non altro facilmente intuibile che parteggi per essa. Alla luce dei procedimenti argomentativi ricostruiti, ci si potrebbe spingere ancora oltre, sostenendo che lo sforzo filosofico adorniano si allinei nei fatti proprio con quell'intenzione: d'altronde, già l'irruzione del bello naturale nella riflessione estetica adorniana basterebbe a testimoniare. Sciogliendo i lacci della tradizione che costringe l'estetico alla riflessione filosofica dell'arte, Adorno è libero di muoversi dallo sviluppo tematico dell'opera d'arte all'istanza di performatività propria dell'estetico stesso, non riconducibile a un contenuto determinato. Esso opera nel fenomeno, vi agisce, portandovi a manifestazione ciò che è presente, ma che il nesso di accecamento ha reso non più percepibile, ossia quella struttura tensiva plurale, così di frequente protagonista dei saggi analizzati.

⁹⁵ Ivi, p. 163.

⁹⁶ *Ibid.*

4. *Excursus: il paesaggio culturale*⁹⁷

4.1 *Il paesaggio adorniano: tra biografia e teoria*

Come anticipato nel paragrafo precedente, questo secondo capitolo si concluderà con un *excursus* sul concetto di paesaggio culturale nel pensiero di Adorno. Tale scelta è giustificata da ragioni non solo prettamente tematico-testuali, ma anche argomentativo-strategiche. In primo luogo, dunque, ci si confronta ora con questo motivo adorniano in virtù di una coerenza testuale, giacché i saggi di *Parva Aesthetica* offrono una ricchezza di materiale in proposito ineguagliabile, ma anche in virtù di una coerenza tematica, in quanto il paesaggio culturale è testimonianza evidente di una bellezza non artistica. In secondo luogo, avanzare questo tipo di considerazioni permette di creare un collegamento diretto con la seconda parte della dissertazione, che vedrà come suo protagonista indiscusso il bello naturale. Che una simile connessione possa essere effettivamente istituita, ovvero che il paesaggio culturale possa afferire propriamente al bello naturale è attestato dall'inclusione ad opera dello stesso Adorno del paragrafo sul paesaggio culturale nella sezione di *Teoria estetica* dedicata al bello naturale⁹⁸. Ma non solo: Adorno addita apertamente l'intenzione della teoria estetica di rivolgersi di nuovo al bello naturale per riscattare quanto è stato ed è tutt'ora oppresso, ossia «l'animale, il paesaggio, la donna»⁹⁹, caricando la bellezza della natura e l'estetico in generale di una potente valenza etica.

A ogni buon conto, fornire una caratterizzazione esauriente dell'elemento paesaggistico significa immergersi nella dinamicità costellativa dispiegantesi tra vari testi adorniani: come si vedrà, esso è infatti soggetto a una tematizzazione più diffusa di quanto si possa *prima facie* ipotizzare. Nelle sue numerose manifestazioni, il paesaggio trascende le vesti di semplice sfondo scenografico o di contesto anedddotico, approdando a vero e proprio luogo teoretico dove si condensano trame concettuali fondamentali per la teoria estetica adorniana. Attraverso una panoramica testualmente trasversale dei suoi ritratti paesaggistici più interessanti, si cercherà quindi di mostrare come Adorno rilevi una forte istanza performativa dell'estetico, attiva anche nel bello naturale. Essa assume particolare

⁹⁷ Il seguente *excursus* è frutto della rielaborazione di un precedente articolo. Cfr. E. Villani, *Aesthetic performativity and natural beauty. Theoretical observations on Adorno's landscapes*, in "Studi di Estetica", Nr. 21 (3/2021).

⁹⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 86-8.

⁹⁹ Ivi, p. 85.

rilievo nell'esperienza con¹⁰⁰ il paesaggio, sede adornianamente ottimale per la teorizzazione di una necessaria revisione critica della volgare opposizione tra tecnica e natura, annoverando esempi concreti dove l'intervento umano si è innestato su quest'ultima senza mutilarla, ravvisabili tanto nella trasposizione artistica quanto nella sua esperienza diretta e personale. Infatti, ripercorrere il *Leitmotiv* del paesaggio nella filosofia adorniana comporta non da ultimo un appassionante viaggio tra i luoghi che hanno giocato un qualche ruolo nella sua biografia. Mediante una lettura costellativa degli scritti di Adorno, alla luce di una serie di evidenti corrispondenze, la brachilogica impersonalità di *Teoria estetica* dialogherà direttamente con il deciso taglio autobiografico di alcuni saggi raccolti in *Parva Aesthetica*. Infine, nel condurre la presente indagine, non si mancherà di esplicitare in quali termini Adorno imposti la questione della ricezione e della disposizione estetica nei confronti del paesaggio da parte del soggetto, tanto quello impersonale della teoria quanto di Adorno medesimo come autore e fautore primo delle esperienze con i "suoi" paesaggi.

4.2 Scorci toscani

Le considerazioni a seguire prendono le mosse da testi, il cui senso sembra esaurirsi tra l'aneddoto a guisa quasi diaristica e la reminiscenza personale. Malgrado ciò, la natura di scritto occasionale non deve ingannare sul valore dei pensieri che esprime, essendo in grado di articolare orditi concettuali di rara chiarezza, ma non di minor complessità rispetto a opere che si è soliti additare come capolavori teorici.

Le riflessioni che Adorno elabora sul tema paesaggistico si addensano principalmente intorno al paesaggio culturale [*Kulturlandschaft*]. Il geografo tedesco Otto Schlüter, a cui si attribuisce probabilmente la prima occorrenza del termine negli Anni '20, lo concepisce come paesaggio creato dall'uomo, in opposizione all'*Urlandschaft*, precedente a qualsiasi intervento umano.¹⁰¹ Questo nodo concettuale permette ad Adorno di ribadire una tesi a lui molto cara sin dalla conferenza *Die Idee der Naturgeschichte* e di fornirne ora la prova provata, ossia il rifiuto di una concezione aspramente dualistica di natura e storia, per comprenderle viceversa in un'unità concreta e dialettica che pur non ne annulli la

¹⁰⁰ Cfr. G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma, 2019.

¹⁰¹ P. E. James, J. M. Geoffrey, *All Possible Worlds: A History of Geographical Ideas*, Wiley, New York, 1981, p. 177.

distinzione.¹⁰² La natura non è dunque da relegare in una dimensione atemporale, bensì è da afferrare nell'intima mediazione storica che fin nel profondo l'attraversa. La testimonianza più immediata di tale rapporto dialettico è rinvenibile senz'altro nel mutamento del nostro modo di percepire la natura stessa. Come spiega Adorno, quando quest'ultima incombeva sugli uomini quale potenza indomita, difficilmente essi avrebbero potuto avvertirla come oggetto di un'esperienza estetica. Tantomeno ciò accadeva per i fattori che la lavoravano instancabilmente, senza maturarne un qualsivoglia sentimento estetico.¹⁰³ Se allora la storia penetra così a fondo nel tessuto naturale, essa giunge massimamente a espressione proprio nei paesaggi culturali. A partire dal romanticismo, essi impongono al sensorio umano il loro strato estetico, tanto da essere reputati a pieno diritto naturalmente belli, sebbene per loro essenza opposti alla non artificialità del naturale.¹⁰⁴

Di fatto, affermare con forza la presenza e l'azione di un nucleo storico del bello naturale permette di porre in relazione ciò che è fatto dall'uomo con ciò che non lo è: rispettivamente la tecnica, quale saper fare, e la natura stessa. Che tale legame non si configuri quale immediata antitetività, come si potrebbe ingenuamente presumere, è statuito da Adorno in modo netto sin dalla definizione di paesaggio culturale:

creazioni storiche, spesso in relazione con i loro dintorni geografici, magari a loro simili per il materiale roccioso utilizzato, vengono recepite come belle.¹⁰⁵

L'opera umana stratificatasi nei secoli si innesta qui senza violenza sulla conformazione del territorio naturale. Quest'integrazione non brutale di due elementi apparentemente contrastanti non ha possibilità di successo limitate soltanto a epoche preindustriali e precapitalistiche. Oltre ai borghi medievali, che danno pienamente conto di tale fenomeno, la sfida filosofica di Adorno si misura anche – e soprattutto – con gli scenari a lui coevi, plasmati dagli sviluppi tecnologici più avanzati. A ben vedere, le riflessioni teoretiche appena esposte tendono la mano ai saggi di *Parva Aesthetica*, in modo tale che solo una loro lettura simultanea potrebbe restituire la completezza dell'indagine adorniana, dove asciutte formulazioni teoriche e momenti esperienziali diretti concretescono illuminandosi a vicenda.

¹⁰² T. W. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, cit., pp. 345-65.

¹⁰³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 88.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 86-7.

¹⁰⁵ Ivi, p. 86.

Affinché questa connessione acquisisca concretezza testuale, un buon inizio da cui partire potrebbe essere proprio *Taccuino Lucchese*¹⁰⁶: con il suo andamento aforistico e discontinuo esso narra, come per fotogrammi, il soggiorno adorniano nel territorio toscano. Qui, la natura e il contesto urbano sono ritenuti hegelianamente sostanziali, istanti di compenetrazione profonda di realtà e razionalità, di vita e spirito. Osservandola attraverso gli occhi estetici di Adorno, si colgono aspetti di Lucca che, da un lato, la avvolgono in un'aura di arretratezza e immediatezza altrimenti perdute; dall'altro, sottolineano le manifestazioni dell'inarrestabile avanzare tecnico che l'attraversa. La sua sostanzialità, quindi, risiede precisamente nel percepire tali istanze antagonistiche in una loro possibile reciprocità.

Adorno tratteggia la vita meridionale come pervasa da un'aura meno reificata: qua sembra ancora sussistere una compartecipazione reale tra pubblico e privato, dove tanto «la vita si svolge sulla strada», quanto «la strada diventa interno domestico»¹⁰⁷. Impossibile non notare il forte contrasto che contrappone queste citazioni all'immagine chiave del precedente capitolo: l'*intérieur* kierkegaardiano, quale simbolo di un atteggiamento filosofico ma anche abitativo nordeuropeo e borghese tipicamente ottocentesco. Nell'*intérieur*, nella sua sterile e vana chiusura monadica, il privato non può comunque far a meno di relazionarsi alla strada, *qua* struttura sociale pubblica, anche se solo polemicamente ed *ex negativo*. Essa si riflette infatti all'interno attraverso lo specchio riflettore, il cosiddetto 'spione', facendo acquisire all'*intérieur* un carattere d'apparenza¹⁰⁸. Considerazioni queste che assumeranno un tono ancora più radicale e drastico in occasione della ricostruzione tedesca postbellica, quando l'inaridimento del privato contagierà addirittura l'abitazione stessa, ormai «senza il minimo rapporto con gli abitanti»¹⁰⁹.

Estranea a tali scissioni, la vita meridionale dà prova della propria sostanzialità persino nella sua attitudine critica verso la tradizione. Anche quando a ragione la si rigetta, al contempo se ne avverte una forma sotterranea e imprescindibile, che non instaura con il passato un nesso reazionario, bensì di corrispondenze¹¹⁰. In virtù di essa, è possibile per Adorno associare il rilievo del XII secolo del battistero di San Frediano all'ultimo

¹⁰⁶ T. W. Adorno, *Taccuino Lucchese*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 165-8.

¹⁰⁷ Ivi, p. 165.

¹⁰⁸ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 113-26.

¹⁰⁹ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 34.

¹¹⁰ T. W. Adorno, *Taccuino Lucchese*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 93-4.

Picasso¹¹¹. Riscattare in modo non dogmatico la memoria storica significa salvaguardare il concetto di bellezza manifestantesi in un paesaggio che emana un senso di «rovina anche laddove le case sono ancora in piedi»¹¹². Esempi di un tale sentore sono rinvenibili nell'«abbandonato splendore»¹¹³ di un giardino, preceduto da un ingresso ingombro di rifiuti e biciclette, o nella facciata di San Michele «indifesa, come se stesse per crollare da un momento all'altro»¹¹⁴ e tuttavia, anzi proprio per questo, bella. Da queste stesse immagini del paesaggio culturale toscano emerge una forte componente etica: come espressioni del processo storico, esse testimoniano la resistenza della natura – e insieme, dell'estetico –, congiungendola al ricordo della sofferenza passata. Di fatti, gli scorci descritti non traggono la propria significatività dalla pacifica sopravvivenza al di qua del progresso tecnologico, bensì dalla capacità di dare conto di quest'ultimo. Ragion per cui, Adorno non consegna un ritratto illusorio – e perciò nocivo – della natura scevra da elementi a essa eterogenei. Al contrario, egli non tace la presenza dell'autostrada tra Lucca e Pistoia, la quale è incapace di «nascondere la bellezza del paesaggio toscano. Una bellezza tale, che si afferma anche a dispetto della prassi devastatrice»¹¹⁵. Così, allo stesso modo, gli aerei solcano regolarmente i cieli lucchesi sopra i bastioni rinascimentali, senza risultare «affatto una stonatura»¹¹⁶.

4.3 Esperienza artistica del paesaggio

Sebbene l'intento principale della prima parte della dissertazione sia mostrare come non si dia una perfetta corrispondenza tra l'estetico e l'artistico, questo non impedisce di riconoscere i tratti in cui il *medium* artistico porta a espressione in modo pregnante il principio estetico. Il caso del paesaggio culturale può essere in tal senso particolarmente eloquente, in quanto crogiolo di più istanze: esso è manifestazione del bello naturale, ma è sovente anche soggetto di rappresentazioni artistiche. Di queste, tuttavia, non tutte sono all'altezza di tale compito: pertanto, è opportuno vagliare i criteri adorniani che ne individuano una realizzazione riuscita. Anche a tal riguardo *Parva Aesthetica* si dimostra una fonte decisiva. A ben vedere, dunque, sul piano artistico, non è certo una trasposizione

¹¹¹ Ivi, p. 168.

¹¹² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 87.

¹¹³ T. W. Adorno, *Taccuino Lucchese*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 166.

¹¹⁴ Ivi, p. 168.

¹¹⁵ Ivi, p. 167.

¹¹⁶ *Ibid.*

imitativa e banalmente naturalistica ad attestare un'adeguata coscienza dell'esperienza estetica della natura. Ciò significa che ne sono evidentemente escluse tutte quelle raffigurazioni pittoriche in cui si imbatte Adorno nelle camere d'hotel, riconducibili alla da lui coniata "Associazione tedesca della Pittura d'Albergo", ovvero quei «paesaggi di brughiera, i laghi con i riflessi lunari, le spennatrici di oche e i mazzi di fiori»¹¹⁷, emanazioni di un kitsch che sembra non tramontare mai.

Viceversa, gli impressionisti francesi, che in questo si distanziano dai loro imitatori tedeschi, rappresentano un esempio di pratica artistica in grado di carpire il valore vitale di quegli elementi di disturbo che nei loro quadri interrompono l'isolamento irenico della natura. Credere ancora nella possibilità di una natura incontaminata è divenuto oggi profondamente non vero. Anche in quest'occasione, *Teoria estetica* offre un'efficace sintesi delle formulazioni presenti in *Parva Aesthetica*, dimostrando sempre e di nuovo la forte connessione tra i due testi:

la verde foresta degli impressionisti tedeschi non ha maggiore dignità del Königssee di chi dipinge insegne d'albergo, e gli impressionisti francesi avevano esatto sentore del perché scegliessero così di rado come soggetto la pura natura, del perché [...] mescolassero ai loro paesaggi emblemi civilizzati che contribuivano all'intelaiatura costruttiva della forma.¹¹⁸

È così che in *Appunti al Jeu de Paume*¹¹⁹, struttura famosa per aver ospitato dal 1947 al 1985 il Museo dell'Impressionismo poi trasferito al Musée d'Orsay, Adorno registra come la tendenza impressionistica precipuamente francese tenti di integrare tali momenti opposti quasi in una logica contrappuntistica. È oltremodo significativo che qui sia impiegato espressamente il termine «Kontrapunkt»¹²⁰. Meccanismo tecnico di composizione musicale, che in Adorno trova un'applicazione anche linguistica e speculativa, esso consiste proprio nella messa in tensione di elementi distinti, portati a un'unità in grado di conservare le loro singole determinazioni. Così facendo, secondo Adorno, agli impressionisti riesce di fondere con successo «i prediletti ponti ferroviari sui fiumi»¹²¹ con l'ambiente naturale circostante, come ne dà magistralmente prova Cézanne ne *La Montagne Sainte-Victoire vue de Montbriand* (1882-5).

¹¹⁷ T. W. Adorno, *Proposta di non conciliazione*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 108.

¹¹⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 90-1.

¹¹⁹ T. W. Adorno, *Appunti al Jeu de Paume*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 99-102.

¹²⁰ Ivi, p. 99.

¹²¹ *Ibid.*

Un accostamento produttivo tra il naturale e la tecnica è possibile non solo attraverso le forme artistiche più tradizionali, bensì anche attraverso il film. Nel saggio *Cinema in trasparenza*¹²², Adorno formula tesi che rivedono e mitigano la rigidità dei suoi stessi giudizi sul film e sulla cultura di massa, risalenti al periodo dell'esilio. Ancora una volta, quindi, *Parva Aesthetica* stupisce il lettore con posizioni inedite e senza dubbio interessanti. In particolare, in questo saggio Adorno sembra dedicarsi più intensamente alla questione di un'estetica specifica del film: nonostante una certa reticenza di fondo, egli gli riconosce lo stato di materiale estetico. Più nello specifico, il carattere artistico del film risiede nella sua capacità di offrire una ripresa oggettivante di un'esperienza ben precisa, vale a dire la sua strutturale affinità con la modalità del flusso di associazioni nella mente umana¹²³: un susseguirsi discontinuo d'immagini che Adorno illustra attraverso un'analogia con colui il quale si è concesso in alta montagna una pausa ascetica da ogni lavoro, dopo un anno in città. Nel dormiveglia o nel sonno vero e proprio, egli sarà visitato da «immagini colorate di paesaggi»¹²⁴ che procedono frammentariamente come nella lanterna magica dell'infanzia.

Per tale ragione, «il medium tecnico *par excellence* è profondamente imparentato col bello naturale»¹²⁵. Il valore di quest'affermazione è difficilmente trascurabile: l'istituzione di una simile parentela testimonia la possibilità effettiva di un salvataggio di ciò che è oppresso tramite ciò che l'opprime. Alla base vi è, dunque, la speranza adorniana in una condizione umanamente degna, dove «una razionalità che facesse propri tali motivi potrebbe aiutare a sanare le ferite inferte dalla razionalità» stessa, il cui potenziale «risiede in una tecnica diventata pacifica»¹²⁶, non in un suo miope rinnegamento. La *chance* di un'applicazione delle forze produttive più sviluppate, emancipate da fini di sfruttamento estremo della natura non meno che degli uomini medesimi, si può intravedere già

¹²² La traduzione italiana scelta per il titolo originale non è forse la più felice: *Filmtrasparente* trova infatti una miglior corrispondenza nella soluzione inglese *Transparencies on Film*. Si potrebbe, dunque, avanzare una proposta analoga a quella inglese quale per esempio *Trasparenze sul film*.

¹²³ Cfr. M. Hansen, *Introduction to Adorno, "Transparencies on Film"* in "New German Critique", No. 24/25, p. 195. L'autrice vede in questo tentativo adorniano di costituire l'estetica del film sul flusso associativo della mente umana una traccia del dialogo con Alexander Kluge che, nondimeno, attraversa l'intero saggio. D'altra parte, Hansen legge nell'accostamento del bello naturale al film un richiamo alla concezione benjaminiana della realtà immediata nel film quale «fiore blu nel paese della tecnica» in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, 2012, rispettivamente pp. 29, 77, 122.

¹²⁴ T. W. Adorno, *Cinema in trasparenza*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 129.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 64.

nell'adattamento di infrastrutture funzionali alle linee del paesaggio. In tal senso, «ciò che si chiama paesaggio culturale è bello in quanto schema di questa possibilità»¹²⁷. Attraverso il concetto di paesaggio culturale, l'esperienza estetica del bello naturale potrebbe dischiudere l'eventualità utopica di una conciliazione tra uomo e natura, stringendosi, al contempo, in modo indissolubile a una dimensione innegabilmente etica.¹²⁸

4.4 Coincidentia oppositorum

Non sono solo gli scorci italiani a regalare ad Adorno materiale esperienziale per le sue teorizzazioni: anche le annotazioni collezionate in Engadina, intitolate *Da Sils Maria*¹²⁹, rivelano passaggi in tal senso indicativi. Come le mucche paiono apprezzare la costruzione di strade, marciandovici sopra, così i villaggi di montagna si innestano nel paesaggio «come se vi fossero stati posati da dita leggere»¹³⁰. In sintesi, gli schizzi paesaggistici analizzati finora danno conto di un equilibrio tra ciò che è fatto dall'uomo e ciò che non lo è, tanto fecondo quanto fragile: sodalizio rintracciabile già nelle componenti terminologiche dell'espressione adorniana *Kultur-landschaft*.

Tuttavia, accanto a tali esempi edificanti, Adorno giustappone la straziante realtà di un dominio sul naturale sempre più totalizzante. È ciò che accade «con l'avanzata dei camping»¹³¹, che rende sempre più raro udire i fischi delle marmotte in montagna. Questo suono, emesso istintivamente per paura, è stato convertito in segnale di allarme dal timbro meccanico e altrettanto spaventoso: «nel panico della morte essi [gli animali, EV] hanno mimato la morte [*Mimikry an den Tod geübt*]»¹³². La logica sottesa a tale tipologia di mimetismo animale – qui Adorno trae il termine direttamente dalla biologia – si avvicina in modo non indifferente all'impulso estetico umano arcaico, che si concretizzava nelle orribili maschere culturali, le quali mimeticamente «erano imitazioni del terrore che spargevano attorno a sé come castigo»¹³³.

A ogni buon conto, analoghe esperienze di mutilazione della natura sono ravvisabili anche in alcuni luoghi simbolo viennesi, dove prima la città soleva integrarsi delicatamente

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ G. Schweppenhäuser, *Zur kritischen Theorie der Moral bei Adorno*, in „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, Bd. 40 (1992), Heft 12, pp. 1412-3.

¹²⁹ T. W. Adorno, *Da Sils Maria*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 103-5.

¹³⁰ *Ivi*, p. 103.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 64.

con quella. Adorno lo realizza tristemente durante una sua visita al Prater, uno dei più famosi e antichi parchi pubblici della capitale austriaca, tanto cara al filosofo. I mutamenti che esso ha subito durante e dopo la guerra lo hanno spogliato della sua intrinseca specificità, lasciando un senso di privazione palpabile ma non materialmente visibile, per cui «rimane un senso di disboscamento per quanto gli alberi siano ricresciuti»¹³⁴. La perdita della sensazione di affondare il piede nel terreno boscoso, traccia della felicità che serbava, è sancita dall'asfaltatura dei suoi viali, misura efficace per minimizzare i costi del personale¹³⁵. A questa constatazione diretta fanno eco le parole di *Teoria estetica*: «il progresso utilitaristicamente deformato fa violenza alla superficie della terra»¹³⁶. Nel contesto vigente, Adorno vede concretamente come il principio dell'utile governi la dominazione sulla natura, la quale tuttavia lo minaccia costantemente di un suo erompere incontrollato e catastrofico.

Tuttavia, ribellarsi allo *status quo* rifugiandosi in un immediato e semplice *retournons à la Rousseau*¹³⁷ risulta essere non meno sospetto: l'ideale di una natura ancora incontaminata e interamente pura si rovescia ideologicamente nel suo contrario, *coincidentia oppositorum*. Infatti, «le morene, caratteristiche di questo paesaggio [dell'Engadina, EV], ricordano del resto le cataste di scorie industriali, i mucchi di detriti degli impianti minerari»¹³⁸. Ipostatizzare un idillio naturale come possibilità ancora autenticamente percorribile danneggerebbe *in primis* la natura stessa, rinnegandone il nucleo storico e con esso il dolore sopportato durante secoli di mutilazione. Questo, dunque, il prezzo da pagare per astrarre la natura dalla sua mediazione storica: voler ritornare a una situazione precedente l'intervento umano significa dileguare il portato etico che si è sedimentato nella natura oppressa e al contempo resistente. Ragion per cui, Adorno è altrettanto cosciente dell'impraticabilità di tale ipotesi: nei suoi aspetti tanto positivi quanto negativi, il progresso resta irreversibile. Farsene carico in tutta la sua complessità rappresenta l'unica via per comprenderne sia i limiti che le potenzialità. Seguendo Adorno, agognare un paradiso naturale scevro dall'intervento umano, dunque, finisce per assumere acriticamente un carattere apologetico e accondiscendente nei confronti del progresso

¹³⁴ T. W. Adorno, *Vienna, dopo Pasqua 1967*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 187.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 87.

¹³⁷ Ivi, p. 91.

¹³⁸ Ivi, p. 92 e T. W., Adorno, *Da Sils Maria*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 104.

stesso. In tal senso, proprio laddove mostra anche i segni dell'azione dell'uomo, il paesaggio dell'Engadina è in grado di offrire una «verità senza illusioni»¹³⁹.

Più nello specifico, un ideale di natura pura rivela la propria problematicità in quanto simbolo di un processo di assorbimento completo nell'industria culturale e nel capitalismo avanzato, giacché «regioni senza fabbriche [...] assumono grazie al loro valore di rarità carattere di monopolio e diventano esse stesse merci di lusso, complementari all'industrialismo in mezzo al quale prosperano»¹⁴⁰. A ben vedere, la constatazione di una tendenza alla mercificazione del paesaggio risale già alle riflessioni adorniane dei tardi Anni '20. Il riferimento in questione rimanda a un'interessante occasione testuale, per quanto piuttosto insolita per la tematica in oggetto, ossia il saggio *Schubert* pubblicato nel 1928 per il centenario della scomparsa del compositore. Nel 1964, a seguito dell'invito di Peter Suhrkamp a selezionare una raccolta dei suoi scritti sulla musica più importanti, Adorno sceglie proprio questo saggio quale parte del volume *Moments musicaux*, così intitolato in onore dei sei brani per pianoforte di Schubert. Una circostanza che ne testimonia senz'altro la persistente significatività critica ed epistemologica agli occhi dello stesso Adorno.¹⁴¹ In sintesi, lo scritto adorniano si costruisce intorno alla percezione della musica schubertiana come un qualcosa di solido, di materiale, di ctonio: essa è paesaggio. Lo scopo ultimo di questo saggio è, pertanto, un'indagine del paesaggio di Schubert e in particolare del suo *Winterreise*.¹⁴² Ciò di cui, tuttavia, ci si andrà ora a occupare non riguarda tanto un'analisi strettamente musicologica dell'analogia paesaggistica attraverso cui Adorno legge la musica schubertiana¹⁴³. Per contro, se ne enucleeranno dei passaggi che dimostrano di essere teoreticamente in linea con le tesi esposte finora.

A tal proposito, merita particolare attenzione l'acuta invettiva che qui Adorno pronuncia contro la cartolina illustrata [*Ansichtskarte*], quale moda tipicamente ottocentesca che restituisce l'esperienza di una «*Miniaturlandschaft als bürgerliches Gebrauchsobjekt*»¹⁴⁴. La concezione del paesaggio che si evince attraverso il dispositivo della cartolina è affetta

¹³⁹ T. W. Adorno, *Da Sils Maria*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 104.

¹⁴⁰ T. W. Adorno, *Abuso del Barocco*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 175.

¹⁴¹ J. Dunsby, B. Perrey, *Introduction to Schubert (1928)*, in "19th-Century Music", XXIX/1, 2005, p. 3.

¹⁴² B. Perrey, *Exposed: Adorno and Schubert in 1928*, in "19th-Century Music", XXIX/1, 2005, p. 20.

¹⁴³ Cfr. per esempio S. Burnham, *Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the Burden of Repetition*, in "19th-Century Music", XXIX/1, 2005.

¹⁴⁴ T. W. Adorno, *Schubert*, in T. W. Adorno, *Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften, Bd. 17*, a cura di Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, p. 23. Traduzione EV: «un paesaggio in miniatura come oggetto d'uso borghese».

da un suo brutale sradicamento dalla storia: come realtà mitica e atemporale, esso diviene completamente scambiabile e quindi mercificabile.¹⁴⁵ Quali raffigurazioni ideologiche di un determinato luogo, le cartoline non devono lasciarvi trapelare alcuna traccia di degrado o di modernizzazione, affinché non ne sia deturpata l'atmosfera da idilliaca meta turistica, perfetta per una fuga dalla vita reale.¹⁴⁶ Ecco, dunque, formulato già a quest'altezza, il presentimento ben marcato di un istinto apologetico e complice nei confronti del nesso di accecamento generale che una siffatta percezione del paesaggio emana.

In aspro contrasto con tale configurazione paesaggistica storica e votata allo scambio commerciale, Adorno inaugura il saggio con uno scenario visivamente e teoreticamente diverso: i lineamenti quasi infernali di un cratere vulcanico e del territorio a esso limitrofo¹⁴⁷. Come sostiene Martin Mittelmeier¹⁴⁸, quest'immagine filosofica del vulcano è ispirata plausibilmente dall'esperienza diretta della salita fin sulla vetta del Vesuvio, compiuta da Adorno e Kracauer durante il loro viaggio nella città partenopea nell'autunno 1925.¹⁴⁹ Il panorama rispecchierebbe, secondo Adorno, ciò che attende chi oltrepassa la soglia che separa la morte di Beethoven da quella di Schubert. Eppure, la conformazione dell'ambiente vulcanico possiede un risvolto teoretico oltre che solo musicologico: esso rappresenta senza dubbio il laceramento della perfezione naturale intonsa e posticcia della cartolina. Quest'allucinazione borghese si infrange con fragore contro il paesaggio sconvolto ma pur sempre affascinante del cratere: espressione tangibile del trascorso storico segnato dalla catastrofe naturale, che protesta contro l'imposizione di una contemporaneità storica, la quale riduce tutto a un'omologata e generalizzata sostituibilità.

Come intendevano mostrare tutte le precedenti analisi paesaggistiche, un'esperienza che renda giustizia alla natura al tempo della sua straziante oppressione può essere solo estetica. Nel processo esperienziale con il paesaggio culturale, l'estetico opera portando a

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ M. Mittelmeier, *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, trad. it. F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 55.

¹⁴⁷ T. W. Adorno, *Schubert*, cit., p. 18.

¹⁴⁸ M. Mittelmeier, *Adorno a Napoli*, cit., pp. 94-9.

¹⁴⁹ Sherry Lee ritiene, inoltre, che le impressioni provocategli dall'esperienza del Vesuvio abbiano influenzato Adorno anche successivamente, per esempio nello scritto *Mascagnis Landschaft*, redatto per il settantesimo compleanno del compositore nel 1933, dove abbondano infatti i riferimenti a paesaggi vulcanici e al Vesuvio in particolare. Cfr. S. Lee, *Teddie's Landschaft*, in "New German Critique" 143, Vol. 48, No. 2, August 2021, p. 96.

manifestazione il campo di forze che si instaura tra i momenti della tecnica, della storia e della natura, senza assolutizzarne alcuno. La sua performatività risiede nella modalità altra mediante cui la realtà del paesaggio culturale ci appare. Adorno insiste nel rimarcare l'istanza relazionale, la faglia quasi impercettibile eppure ineliminabile, che lo disegna quale parallelogramma di tensioni, e dunque quale fenomeno estetico. Come è emerso precedentemente, l'esteticità si stringe in maniera sempre più vincolante al principio mediazionale. Ciò darebbe conto del perché Adorno si opponga a un'esperienza paesaggistica che si affida all'immediata antitetività di tecnica e natura, pensando di poter scindere l'una dall'altra senza perdere alcunché. Una simile antitesi è, sì, una forma di relazionalità, ma posticcia, che sorge in seconda battuta, ossia dopo la costituzione indipendente delle singolarità atomiche che estrinsecamente lega. Per converso, ciò che Adorno propone è una co-formazione e un'interazione reciproca dei poli nella mediazione relazionale stessa, la quale, in quanto struttura modale e non sostanziale, non può a sua volta sussistere di per sé. In altri termini, l'estetico agisce performativamente facendo apparire nient'altro che il già esistente, ma esaltandone la connessione relazionale, solitamente subordinata ai relati e di fatto snaturata. Attraverso questo *modus* specifico di manifestarsi e, di conseguenza, di essere percepito, il paesaggio culturale è capace di dischiudere un contenuto esperienziale più ricco e non ideologico. Per concludere il paragrafo, si legga il seguente aforisma di *Minima Moralia*, pertinente già dal titolo *Paysage*, il quale offre una pregnante testimonianza del valore della relazionalità, statuendo che il difetto del paesaggio americano consiste proprio nel fatto che

la mano non vi ha lasciato alcuna traccia. Ciò non riguarda solo l'assenza di campi, i boschi incolti, e spesso bassi e cespugliosi, ma soprattutto le strade. Queste si proiettano dovunque *senza mediazione* nel paesaggio, e quanto più sono ampie e lisce, tanto più violento e *irrelato* spicca il loro nastro scintillante sull'ambiente troppo selvaggio.¹⁵⁰

4.5 *Amorbach*

Il prossimo testo oggetto di indagine è un altro saggio appartenente a *Parva Aesthetica* e crogiolo di riflessioni davvero significative: *Amorbach*¹⁵¹. La narrazione si snoda attraverso diversi spaccati tratti dall'infanzia adorniana. Immersa in un'atmosfera simil proustiana, questa raccolta di paragrafi ricorda indubbiamente il progetto benjaminiano

¹⁵⁰ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 46 (enfasi EV).

¹⁵¹ T. W. Adorno, *Amorbach*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 81-7.

Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, di cui Adorno curò, per giunta, la prima pubblicazione nel 1950. Dall'andamento testuale emana un intenso profumo di idillio e ingenuità infantili, che caratterizzano le prime esperienze del piccolo Teddie, poi ripercorse da un Adorno ormai adulto, nella cittadina della Franconia, dove ogni anno soleva trascorrere l'estate con la famiglia. Il fascino del brano risiede soprattutto nell'evocazione suggestiva delle aspre contraddizioni che strutturano il reale, ma che nella percezione del bambino non si articolano in una logica antitetica ed esclusiva.¹⁵² In merito, le trame concettuali che qui si addensano confermano ancora una volta la centralità del paesaggio culturale, di cui Amorbach e i suoi paraggi sono un magistrale esempio. Il saggio si dispiega facendo perno su elementi quali il bosco che conduce sino a una porta, varcata la quale «ci si trova improvvisamente, senza transizione come nei sogni, in una stupenda piazza medievale del mercato»; o la capacità architettonica feudale «che aveva saputo armonizzare il castello con i suoi dintorni»¹⁵³ presso Klein-Heubach; o, ancora, un passaggio segreto sottoterra che conduce da una grotta del monastero in rovine di S. Gottardo al convento di Amorbach. In altri termini, i momenti che informano intimamente la logica del testo sono manifestazioni concrete di occasioni in cui «i materiali con cui sono stati formati gli artefatti sono tratti dal loro ambiente circostante e si sono integrati con esso, come alcune rocche e alcuni castelli»¹⁵⁴.

Nondimeno, attraverso il lavoro di rammemorazione di Adorno il significato di questo paesino tedesco trascende il piano strettamente affettivo, approdando infine a luogo teoretico. Amorbach è per il filosofo francofortese il ricettacolo di esperienze che, sin da bambino, lo hanno avvicinato massimamente all'incontro con l'alterità, con il non-identico, finanche con l'utopia. Lo si potrebbe addirittura pensare come il momento nella più aspra opposizione a quell'evento teoreticamente e storicamente epocale che è stato Auschwitz. Come questo ha segnato un punto di non ritorno universalmente vincolante, un trauma ai danni dell'organo esperienziale umano, marchio dell'integrazione assoluta, allora, in Amorbach, di cui Adorno scrive con il ricordo sempre vivo dei Lager davanti a sé, si concentra l'esperienza della resistenza della particolarità, della flebile fiamma dell'alterità. A dimostrarne lo spessore teoretico è un accostamento a dir poco eloquente tra alcuni passi del saggio e il seguente brano tratto da *Dialettica negativa*:

¹⁵² S. H. Gillespie, *On "Amorbach"*, in "New German Critique" 127, Vol. 43, No. 1, 2016, p. 216.

¹⁵³ Ivi, p. 84.

¹⁵⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 64.

Che cosa sia l'esperienza metafisica, chi si rifiuta di detrarla presunti vissuti religiosi originari, se lo farà presente al più presto come Proust, in particolare grazie alla felicità che promettono i nomi di paesi come Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn. Si crede che se ci si reca colà, ci si troverebbe nell'appagamento, come se ci fosse. Quando poi si è effettivamente sul posto, il promesso di allontana come l'arcobaleno. Eppure non si è delusi; piuttosto si sente che ora si sarebbe troppo vicini e perciò non lo si vedrebbe. In tutto ciò la diversità di quei paesaggi e di quelle regioni che costituiscono l'immaginario di un'infanzia non è presumibilmente molto grande. Quel che apparve a Proust a Illiers si è offerto in modo simile a molti altri bambini dello stesso strato sociale e in altri luoghi. Ma, affinché si formi quest'universale, l'autentico nell'esposizione di Proust, occorre che si sia incantati dall'unicità di un luogo, senza spiare l'universale con la coda dell'occhio. Per il bambino è ovvio che quel che lo estasia nel suo paesino preferito si può trovare solo lì e non altrove; si sbaglia, ma il suo errore istituisce il modello di un'esperienza, di un concetto, che alla fine sarebbe quello della cosa stessa, non quello misero, estratto dalle cose.¹⁵⁵

Amorbach rappresenta il luogo dove Adorno ha esperito l'insostituibilità, la permanenza della differenza qualitativa non meno che la capacità stessa di saperle percepire e riconoscere. È interessante notare come, nel saggio, tali esperienze siano veicolate con una certa insistenza da stimoli uditivi: il rimbombare dei colpi del fabbro che gli «portavano l'eco di ciò che era da tempo passato»; il suono del traghetto sull'acqua, «che si ascolta in silenzio, [...] così eloquente perché non era diverso migliaia di anni fa»; il risuonare dei suoi passi sull'acciottolato; la vibrazione dissonante *ante litteram* di una vecchia chitarra scordata¹⁵⁶. In queste sollecitazioni uditive rimbomba paradossalmente il silenzio della natura: un silenzio sempre più raro che si nutre di una mutezza concettuale costitutiva. Infatti, tali nuclei esperienziali, che si impongono davvero con forza nell'andamento testuale, si sottraggono a una logica e a un linguaggio discorsivi, stringendosi piuttosto alla componente sensibile e sensoriale del processo esperienziale. Testimonianze di un residuo di alterità a cui l'ipertrofia concettuale lascia sempre meno possibilità di sussistere.

A ogni buon conto, le tracce della presenza avvertibile di tale alterità disseminate nel saggio trovano il loro *climax* nel paragrafo sull'utopia, che non a caso si colloca esattamente al centro dell'intero testo. Qui, Adorno narra di come da bambino si divertisse a giocare nella striscia di terra delimitante i *Länder* di Bayer e Baden, della quale fingeva di essere il signore. Sensazioni simili a quelle che provò in questo lembo di suolo, libero dalle costrizioni di determinati colori regionali, le ha ritrovate forse solo nell'esposizioni dell'Ila (*Internationale Luft-Ausstellung*). Adorno vi ha colto infatti un internazionalismo che non era espressione di «uno Stato unitario [*Einheitsstaat*]; la sua pace si affidava

¹⁵⁵ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 335-6.

¹⁵⁶ T. W. Adorno, *Amorbach*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., pp. 81-5 (trad. mod. EV).

[invece, EV] alla festosa complessità del diverso [*Ensemble von Verschiedenem*]¹⁵⁷. Non è difficile scorgere nell'*Einheitsstaat* la trasposizione storico-politica del sistema dell'*Identitätsphilosophie*, che non soccorre ciò che è diverso, ma al contrario lo ingloba, identificandolo, nell'unità della sintesi. Di conseguenza, lo sforzo adorniano si adopera per una configurazione altra, ossia quella che nelle lezioni *Einführung in die Dialektik* può definirsi *Utopie des Verschiedenen*:

*daß das Verschiedene nebeneinander besteht, ohne sich gegenseitig zu vernichten, daß ein Verschiedenes dem anderen Raum läßt, um sich zu entfalten, und daß – könnte man hinzufügen – das Verschiedene sich liebt, das wäre eigentlich der Traum überhaupt einer versöhnten Welt.*¹⁵⁸

In questo contesto, il riferimento utopico non è evocato a sproposito, bensì è lo stesso Adorno che, nell'esprimere l'esperienza di quella terra di nessuno, impiega esplicitamente il termine "utopia", «che io allora comprendevo [*verstand*] tanto meglio quanto meno conoscevo [*kannte*]¹⁵⁹. L'avvicinamento al momento utopico, dunque, non è frutto di una *Erkenntnis*, di una conoscenza logico-concettuale tradizionalmente intesa, bensì di un *Verstehen*, di un comprendere di diversa matrice. Ciò riporta l'attenzione immediatamente alla modalità tramite cui Adorno afferma di aver avuto accesso a quest'esperienza. Si tratta dell'occasione del gioco, in cui il bambino personifica il signore a capo di quella striscia di regno, pur sapendo che «non facevo sul serio»¹⁶⁰. Alla base di tale dinamica estremamente banale e apparentemente non vincolante per la teoria, si individua invece un caso assai esemplificativo di prassi mimetica, ossia il farsi simile del bambino al proprietario terriero. Il "come se", che alimenta questo gesto innegabilmente estetico, non consente alcun incremento ontologico. Nondimeno, esso apre a un diverso modo di fare esperienza con lo stesso terreno, che qualsiasi individuo, altro dal piccolo Teddie, continua a conoscere e determinare solo in qualità di mero confine. Ciò significa che lo statuto effettivo di quest'ultimo non subisce un mutamento sostanziale, ovvero il suo ruolo di zona franca tra i due *Länder* resta *tel quel*. Eppure, l'esperienza che il comportamento estetico di Teddie rende presente gli fa cogliere un *surplus* che eccede la semplice datità reale, per quanto si manifesti solo all'interno del campo estetico del gioco.

¹⁵⁷ Ivi, p. 84.

¹⁵⁸ T. W. Adorno, *Einführung in die Dialektik (1958)*, C. Ziermann (a cura di), Suhrkamp, Berlino, 2017 (3. Auf.), p. 105. Traduzione EV: «che un diverso stia affianco all'altro, senza annullarsi a vicenda, che un diverso lasci spazio a un altro, per svilupparsi, e che – si potrebbe aggiungere – il diverso si amasse, questo sarebbe davvero il sogno di un mondo conciliato».

¹⁵⁹ T. W. Adorno, *Amorbach*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 84.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Invece di stringersi alla prassi artistica, qui l'estetico emerge con forza quale istanza performativa. La sua potenzialità dimora, pertanto, nello sprofondare nella singolarità qualitativamente insostituibile di ogni particolare – *parva aesthetica* – così a fondo, da riuscire a guadagnarsi l'universale, come riporta il passo di *Dialettica negativa*. Come Proust a Illiers, così Adorno ad Amorbach: entrambi rapiti da quello che credono fermamente essere un *unicum* irripetibile. Sebbene tale credenza sia nei fatti fallace, nondimeno apre a un'universalità diversa che non opera tramite logica di sussunzione integrale.¹⁶¹ In sintesi, la dedizione del bambino nell'abbandonare tutto se stesso in quella singolarità particolare fornisce un modello di esperienza, di un uso estetico del concetto, tale da adombrare la possibilità dell'utopico: «aprire l'aconcettuale con i concetti, senza omologarlo a essi»¹⁶².

4.6 *Sentire il paesaggio, sentire la natura*

Infine, si concluda questo *excursus* analizzando in quali termini Adorno caratterizzi il momento della percezione estetica del paesaggio tanto in senso impersonale quanto riferito alla sua esperienza diretta. Ciò implica, per esempio, interrogarsi su come Adorno veicoli i ritratti paesaggistici fin qui commentati: l'accento cade sulla modalità espressiva attraverso cui il filosofo narra il contatto con i diversi paesaggi. Di fatti, le coordinate stilistiche secondo cui si imposta la trattazione di un certo tipo di esperienza dicono già molto sull'esperienza stessa. Questo risulta essere particolarmente vero per pensatori come Adorno, che, com'è noto, investono buona parte delle loro fatiche intellettuali in un minuzioso lavoro formale del testo, volto a istituire una compenetrazione profonda con il contenuto che esprime.

Finora, nell'esaminare le occorrenze del motivo paesaggistico nella produzione adorniana, se ne è privilegiato l'aspetto più concettualmente e teoreticamente rilevante, senza prestare la dovuta attenzione alla componente lessicale, che a sua volta, però, riserva risvolti altrettanto interessanti. Se si considera lo spettro di verbi e locuzioni impiegato da Adorno nei vari saggi, si scorgerà senza troppa difficoltà un tratto che li accomuna, sebbene essi abbiano come oggetto paesaggi molto diversi tra loro, ossia la tendenza al movimento. Poco importa se sono le mucche a marciare sulle strade dell'Engadina, gli aerei a solcare i

¹⁶¹ R. Foster, *Adorno and Proust Memory, Childhood, and the Experiential Grounds of Social Criticism*, in C. McCall, N. Ross (a cura di), *Benjamin, Adorno, and the Experience of Literature*, Routledge, New York/London, 2018, p. 144.

¹⁶² T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 11.

cieli lucchesi o se è Adorno stesso a passeggiare nel parco viennese confinante con il Belvedere, o sull'acciottolato di Amorbach o a varcare la porta di Schnatterloch. La costante è rappresentata piuttosto dalla necessità di percepire il paesaggio interagendo con esso, attraversandolo. In maniera del tutto analoga, viene presentato anche lo scenario vulcanico del saggio *Schubert*: qui, il punto di vista è quello di uno scalatore che risale dall'interno dell'abisso del cratere per riemergere alla luce del giorno. Una prospettiva ribaltata, che si oppone visibilmente ai percorsi di un turismo di massa organizzato che annichilisce l'esperienza genuina della natura¹⁶³, ma che mantiene intatto l'impulso al movimento e all'interazione con il paesaggio.

Con il concetto di 'interazione', non si intende certo una manipolazione dell'elemento naturale quale materia di lavoro, come può essere per gli agricoltori o per gli scienziati. Il termine serve piuttosto a esprimere un'evidente distanza da paradigmi puramente contemplativi, ossia da quell'atteggiamento di «tesa concentrazione»¹⁶⁴, emblematico della fruizione museale – e dunque sostanzialmente statica – delle opere d'arte. Secondo Adorno, tale disposizione non è adeguata a scorgere la bellezza della natura, tant'è che per percepirla «è per lo più inutile visitare intenzionalmente celebri punti panoramici, le eccellenze del bello naturale»¹⁶⁵. Questi ultimi scarseggiano, infatti, nella narrazione adorniana e, quando presenti – come l'ambiente presumibilmente vesuviano –, compaiono profondamente stravolti. Al contrario, la manifestazione del bello naturale è tanto improvvisa quanto effimera: ogni «oggettualizzazione provocata dall'osservazione attenta»¹⁶⁶ non può che nuocerle.

Alla base della discussione sulla modalità più adornianamente adeguata a entrare in contatto con il paesaggio culturale, c'è ancora una volta la spinosa questione di soggetto e oggetto. Com'è ormai evidente, essa continua a informare tanto l'impianto filosofico adorniano quanto la riflessione sull'estetico. In quest'occasione, in particolare, è opportuno rimarcare come per Adorno l'oggetto non fronteggi astrattamente il soggetto, opponendogli come un *Gegen-stand*, né tantomeno come il soggetto stesso sia libero di porre e categorizzare autonomamente un proprio oggetto. Esso è piuttosto agente – in prima

¹⁶³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 93.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

battuta addirittura reagente – nei confronti di ciò che gli si impone.¹⁶⁷ Questo vale in special modo in riferimento al bello naturale, la cui manifestazione incombe in tutta la sua gratuità e indeterminabilità concettuale. Ragion per cui, esso sfugge costitutivamente a ogni fissazione a opera del linguaggio denotativo, al peccato capitale della verbalizzazione che già lo danneggia con un apparentemente innocuo «oh che bello»¹⁶⁸.

Al contempo, tuttavia, «[b]enché si possa vedere la natura per così dire solo alla cieca»¹⁶⁹, ossia lasciando agire il primato dell'oggetto, Adorno non rinnega un contributo soggettivamente attivo, parimenti indispensabile per una piena esperienza estetica, giacché «il presunto oggetto puro, esente dall'ingrediente del pensiero e dell'intuizione, è proprio il riflesso dell'astratta soggettività»¹⁷⁰. In altre parole, per esperire autenticamente il silenzio della natura, il soggetto deve allora conformarsi al suo mutismo, adottando un linguaggio «che si consuma nel gesto del dire, senza propriamente dire alcunché»¹⁷¹. Ciò testimonia come per Adorno non venga mai meno l'esigenza di una componente linguistica per portare a giusto termine l'esperienza estetica, quale risposta attiva del soggetto alla sollecitazione che lo ha visto in un primo istante passivo e colto di sorpresa. Ancora una volta, l'essenza contraddittoria di questa disposizione non va eliminata, giacché «la conoscenza adeguata dell'estetico è l'esecuzione spontanea dei processi obiettivi che avvengono in esso in virtù delle sue tensioni»¹⁷² anche antagonistiche.

Concludendo, il paesaggio culturale si offre, dunque, come circostanza emblematica per rappresentare quel crogiolo di istanze che costituisce il nerbo dell'esperienza estetica. Nondimeno, Adorno insiste nel rimarcare come un guadagno in termini di esperienza significativa si abbia solo nell'accumulo ed esacerbazione della tensione che si genera. Sia nelle forze antitetiche che lo compongono, quali natura e tecnica, natura e storia, sia in quelle che ne articolano la percezione, il paesaggio culturale teorizzato da Adorno rende massimamente giustizia all'immagine concettuale dello *Spannungsfeld*. Non soffocandone

¹⁶⁷ E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., pp. 41-4.

¹⁶⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 93.

¹⁶⁹ *Ibid.* Il richiamo all'immagine della cecità ricorre in svariate occasioni nel pensiero adorniano, per di più sempre in punti strategici. Un'analisi più approfondita del significato e delle implicazioni di quest'espressione sarà intrapresa nel corso della seconda parte della dissertazione.

¹⁷⁰ T. W. Adorno, *Su soggetto e oggetto*, in T. W. Adorno, *Parole chiave. Modelli critici*, SugarCo Edizioni, Milano, 1974, p. 219.

¹⁷¹ G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano, 2012, p. 151.

¹⁷² *Ivi*, p. 94.

Sul concetto di bello

la tensività, ma attraversandola in tutta la sua complessità, esso concretizza a pieno la concezione adorniana della bellezza estetica che questo capitolo ha cercato di illustrare.

Parte II
La costellazione dell'estetico

Oltre una dottrina del bello e dell'arte

Stando alla logica strutturale della presente dissertazione, la prima parte appena conclusasi aveva la funzione evidente di *pars destruens*. L'obiettivo era di mostrare come la riflessione adorniana avesse sviluppato, sin dalle sue prime concretizzazioni testuali, una concezione dell'estetica più ampia rispetto ai soli confini della teoria del bello o dell'arte. A tal fine, è stata dunque presa in considerazione la prima vera e propria pubblicazione filosofica di Adorno, *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*, per far emergere la pluralità che già abita intrinsecamente la sua categoria dell'estetico. Analogamente, il secondo capitolo si è impegnato nel cogliere la stessa protrusione dell'estetico oltre l'arte, additandola persino nel concetto a cui più tradizionalmente si associa l'opera d'arte: la bellezza. La revisione a cui Adorno la sottopone ne individua la componente propriamente estetica in un'istanza performativa che la rende attribuibile anche ad ambiti lontani dall'arte, quale il funzionale.

Tuttavia, il caso più lapalissiano di una possibile eccedenza, e nondimeno il più interessante, che Adorno offre è rappresentato dalla sua teorizzazione del bello naturale. Come già accennato, l'*excursus* sul paesaggio culturale in chiusura del precedente capitolo intendeva svolgere anche la funzione di ponte tematico tra la prima e la seconda parte della dissertazione. Un ruolo introduttivo, per così dire, che consente ora di passare senza indugi alla trattazione di questo momento così cruciale dell'estetica adorniana, per analizzarlo in tutta la sua complessità. Una complessità che si avverte innanzitutto a livello testuale: rispetto ai motivi indagati finora, con il bello naturale la questione bibliografica si impone con indifferibile urgenza. La tesi di una sua centralità nello sviluppo del pensiero estetico adorniano si scontra solitamente con l'obiezione dell'estrema sporadicità con cui Adorno ne fornisce effettivamente una tematizzazione esplicita. Eppure, come si avrà modo di notare, la significatività di queste occorrenze – per quanto rare – giustifica a pieno diritto l'attenzione loro dedicata. In concreto, all'interno dell'*œuvre* adorniana, oltre ai passaggi sul paesaggio culturale in *Parva Aesthetica*, al bello naturale è riservata un'intera sezione di *Teoria estetica*. Accanto a tali confronti intensi con il tema, è possibile scorgere ulteriori

richiami, sebbene più diffusi e spesso inaspettati: ciononostante, il carattere fulmineo e fulminante della loro comparsa li rende ancora più teoreticamente interessanti.

La panoramica testuale appena tratteggiata ha tenuto conto soltanto degli scritti adorniani di fatto pubblicati. Per contro, se si allarga il campo di indagine anche a materiali di altro genere, il peso oggettivo del bello naturale aumenta radicalmente. Il riferimento è qui ai corsi universitari che Adorno tiene all'Università di Francoforte. Tuttavia, la natura di queste fonti è altamente problematica: non si ha a che fare, infatti, con testi licenziati da Adorno, tant'è che la maggior parte di essi risulta essere ancora inedita. Per tale ragione, appare necessario anteporre all'argomentazione vera e propria alcune considerazioni critiche sulle suddette lezioni per deciderne la legittimità *qua* voce bibliografica nell'economia dello studio.

Dopodiché, si procederà entrando nel merito di una questione che chiama in causa un *Leitmotiv* decisivo nel complesso del pensiero adorniano, ossia la natura. Ancora una volta, l'ampiezza cronologica e speculativa del tema richiede un taglio prospettico ben definito per non disperdere la tensione argomentativa che informa la ricerca stessa. Pertanto, la riflessione adorniana sulla natura sarà presentata per sommi capi al fine di concentrare l'attenzione precipuamente sull'esperienza estetica della natura. A questo riguardo, per contro, ci si soffermerà su una contestualizzazione puntuale, declinata sotto diversi punti di vista, del rinnovato interesse che Adorno mostra verso il bello naturale. In altri termini, si vuole ricostruire lo stato dell'arte delle teorizzazioni sul bello naturale di cui Adorno si serve, ma anche di quelle a lui non note, soprattutto di derivazione anglofona. Lo scopo qui è duplice: da un lato, si rende evidente l'atto intenzionale adorniano di cesura rispetto alla storia dell'estetica idealistica, che già traspare dalla mera presenza di tale tema. Dall'altro, ciò permette di misurarne la fortuna nella storia della ricezione della teoria estetica adorniana e, per giunta, di confrontarne il decorso con formulazioni di altri pensatori, valutandone l'impatto anche sulle tendenze più contemporanee.

Le fasi successive dell'analisi riguardano, invece, il contenuto specifico della proposta filosofica adorniana. In particolare, la presente lettura muove verso una concezione del bello naturale quale istanza, sebbene mediata attraverso l'arte, non direttamente identificabile con essa. Nondimeno, esso riacquista con Adorno piena cittadinanza estetica. Ciò significa che interrogarsi sul bello naturale offre l'occasione di mettere in luce un'eccedenza dell'estetico che afferisce in prima battuta senz'altro allo strato tematico

della teoria estetica, che viene tuttavia trasceso per farne emergere, viceversa, uno prettamente performativo. In tal senso, si mostrerà come la specificità estetica del bello naturale, concetto a lungo escluso dall'estetica, consista nell'esibizione di una precisa modalità di manifestazione, di rendersi presente del fenomeno che sfugge alla logica identificante dell'ordine vigente.

Al termine di un esame approfondito del bello naturale, lo studio propone un quinto e ultimo capitolo, dal titolo *Ad spezifisch Ästhetisches*¹, il quale si articola in cinque sezioni. A prima vista, esse paiono notevolmente sconnesse le une dalle altre e, dunque, corrono il rischio reale di essere percepite come un *aperçu* rapsodico di temi molto distanti tra loro. Tuttavia, è possibile fugare un simile pericolo una volta realizzato che tutti i vari motivi trovano baricentro comune nell'individuazione di un'operatività dell'estetico con valenza eminentemente relazionale. Essa svolgerebbe un ruolo di prim'ordine nel tentativo della teoria di divenire estetica. Indi per cui, si delinea il contesto filosofico che spinge Adorno a lavorare verso un tale riorientamento della teoria: si tratta del depauperamento esperienziale che nella diagnosi adorniana affetta l'odierna società amministrata, consistente in una soppressione diffusa e meticolosa del qualitativo. Il richiamo alla mimesi che segue andrà, allora, colto come fonte di una capacità di contatto non reificato con l'alterità. In quest'ottica, erede dell'atteggiamento mimetico, l'estetico schiuderebbe la possibilità di un procedere che accoglie le sollecitazioni provenienti dal materiale, pur senza rinunciare a una veste concettuale.

In altri termini, Adorno ammette l'esistenza di una logicità estetica, altra da quella discorsiva, che si dispiega nel tentativo dialettico di conservare ad un tempo l'istanza razionale e il correttivo alla sua forma degenerata. Ne si possono scorgere le tracce con particolare evidenza, per esempio, nella produzione poetica di Trakl, dove viene portata a percezione quella compagine di nessi che la logica identitaria invece spezza per afferrare i propri oggetti senza scarti. La capacità dell'estetico di dar corso alla tensività relazionale, senza doverla forzatamente risolvere, appare oltremodo enfatizzata in un'immagine cara ad Adorno: quella del campo di forze. Infine, si prenderà in considerazione la soppressione che una porzione di reale, che è tale anche se non si traduce immediatamente in fattualità, subisce a causa della drastica contrazione della realtà sulla cruda letteralità dell'essente. Il

¹ Questa espressione è tratta dal manoscritto di *Teoria estetica*, dove figura come titolo battuto a macchina di un frammento dei *Paralipomena* (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 398-9), poi non riportato dai curatori nella loro versione a stampa. Ora è consultabile nel lascito di Rolf Tiedemann: Tiedemann, 308/627.

riferimento è alla categoria del possibile, che l'estetico, invece, soccorre in quanto principio operativo volto a far balenare intrecci di trame non letteralmente dati, ma sempre radicati nell'essente. Ciò equivale allora a percepire quel possibile adornianamente reale ma bloccato, che, nella sua negatività, potrebbe davvero esortare verso uno stato di cose migliore.

CAPITOLO 3

Herr Professor Adorno

Also offiziell!!

ADORNO

1. *La vita postuma di Adorno: l'archiviazione del suo lascito*

Com'è ben noto, la morte di Adorno sopraggiunge improvvisamente: fatale l'attacco cardiaco che lo ha sorpreso durante il suo soggiorno estivo in compagnia della moglie Gretel a Visp nelle Alpi svizzere il 6 agosto 1969. Tra le tante questioni che una dipartita così inaspettata lascia irrisolte, vi è senza dubbio anche la complessa faccenda del *Nachlass*, a cui lo stesso Adorno aveva a malapena prestato attenzione¹. La frenesia inquieta degli ultimi anni, dovuta soprattutto alle controversie studentesche, lo aveva assorbito a tal punto da ostacolare persino la sua produzione filosofica. Non è da escludere che una delle cause dell'incompiutezza di *Teoria estetica* sia, infatti, imputabile a questo clima tutt'altro che disteso. Ragion per cui, l'idea di disporre i propri materiali di lavoro in modo da facilitarne una futura organizzazione come lascito non era annoverata da Adorno tra le sue urgenze più incalzanti. A ciò, si aggiunge il fatto che egli non manifestasse alcuna impostazione di stampo archivistico verso i propri testi. Non sembra, dunque, che egli fosse intenzionato a consegnare ai posteri la documentazione delle fasi preparatorie dei suoi testi a stampa.² Ciò rende in certa misura problematico l'utilizzo di queste fonti, che nondimeno sono state nel frattempo pubblicate o rese accessibili. Tuttavia, prima di occuparsi di una tale criticità, si veda più nello specifico con che tipologia testuale si ha effettivamente a che fare.

La pubblicazione – tutt'ora in corso – degli scritti postumi adorniani si sta svolgendo sotto l'egida editoriale della casa editrice Suhrkamp, mentre la curatela è affidata al Theodor W. Adorno Archiv di Francoforte. Quest'ultimo è un'istituzione fondata nel 1985 dall'Hamburger Stiftung, la quale è attualmente detentrica legale dei diritti del *Nachlass*

¹ Rolf Tiedemann menziona, per esempio, come, negli ultimi anni di vita, Adorno avesse esternato il desiderio che, una volta dipartito, fosse proprio il Tiedemann a occuparsi del *Nachlass*. Cfr. R. Tiedemann, *Die Nachlässe Adornos und Benjamins im Theodor W. Adorno Archiv. Eine bibliographische Bilanz*, in R. Tiedemann (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, edition text+ kritik, München, 2002, p. 238.

² M. Schwarz, *Adorno und die Archivierung des Ephemeren. Bemerkungen zu seinem Nachlass*, in M. Töteberg, A. Vasa (a cura di), *Ins Archiv, fürs Archiv, aus dem Archiv*, edition text + kritik, München, 2021, p. 28.

adorniano. Dal 2005, l'archivio con i lasciti adorniani si trova nell'edificio dell'Istituto per la Ricerca Sociale, luogo natale della teoria critica francofortese. Relativamente al *Nachlass*, il progetto editoriale che l'archivio ha intrapreso consta di sei sezioni in totale: la prima, *Fragment gebliebene Schriften*, è dedicata a quegli scritti rimasti allo stato di frammento, come *Beethoven. Philosophie der Musik*; la seconda, invece, ai circa 5 volumi di appunti filosofici, *Philosophische Notizen*. La terza comprende poi il volume di tentativi poetici adorniani, mentre nella quarta si raccolgono le trascrizioni e gli appunti delle lezioni tenute da Adorno all'Università di Francoforte; laddove, per contro, la quinta riporta gli *Improvisierte Vorträge*, ossia gli interventi adorniani tenuti a braccio e, infine, la sesta raccoglie materiali quali *Gespräche, Diskussionen, Interviews*.³

Accanto alle tipologie di testi appena citate, particolarmente significativa in termini di storia della ricezione del pensiero adorniano è l'ampia raccolta di testimonianze di discussioni su libri e saggi di Adorno. Queste recensioni, apparse soprattutto in riviste, danno conto della grande risonanza che i suoi lavori hanno ottenuto negli Anni '50 e '60. Che Adorno abbia effettivamente conservato questa documentazione attesta il fatto che per lui fosse importante essere a conoscenza di come il pubblico recepiva le sue opere. Un altro settore del lascito adorniano tanto interessante quanto frequentemente consultato è senz'altro la sua corrispondenza epistolare con più di duemila interlocutori: una rete di contatti davvero sorprendente. Delle quasi quarantamila pagine solo una piccola parte è già stata pubblicata nella collana *Briefe und Briefwechsel*⁴, tra cui gli scambi epistolari ovviamente con Walter Benjamin, Alban Berg, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer, Ernst Krenek, Thomas Mann e Gershom Scholem. Dettate a una segretaria e poi firmate da Adorno medesimo, le lettere degli Anni '50 e '60 sono state fortunatamente conservate quasi tutte nella loro interezza.⁵ A ben vedere, nonostante il *Nachlass* adorniano sia costituito soprattutto da materiale scritto, nondimeno nella sede berlinese dell'Adorno Archiv⁶ è possibile ascoltare anche 388 registrazioni, collezionate dopo la morte di

³ S. Petrucciani, *Un lascito da esplorare: i corsi universitari di Adorno*, in "La Cultura", Fascicolo 3, dicembre 2007, p. 503. Inoltre, per una panoramica sempre aggiornata dei volumi in uscita, si consulti il sito ufficiale della Suhrkamp: <https://www.suhrkamp.de/>.

⁴ Accanto alla suddetta collana, è stata pubblicata dall'editore edition text + kritik anche la corrispondenza tra Adorno ed Elisabeth Lenk. Cfr. E. Lenk (a cura di), *Theodor W. Adorno und Elisabeth Lenk. Briefwechsel 1962-1969*, edition text + kritik, München, 2001.

⁵ M. Schwarz, *Adorno und die Archivierung des Ephemeren*, cit., p. 29.

⁶ La sede berlinese dell'archivio è parte del Walter Benjamin Archiv, istituzione dell'Akademie der Künste: <https://www.adk.de/de/archiv/archivabteilungen/walter-benjamin-archiv/>

Adorno. A tal proposito, se la letteratura secondaria si è alacramente spesa nel commentare lo stile di scrittura adorniano, altrettanto non può essere detto in riferimento al suo stile oratorio. Eppure, il pubblico dei suoi ascoltatori era di gran lunga più numeroso di quello dei suoi lettori, il che si riflette sulla sua impressionante produttività anche in qualità di *speaker*.⁷

2. I corsi universitari: un caso studio

La breve panoramica sullo stato del *Nachlass* adorniano testé offerta intendeva predisporre il terreno per il materiale che è ora, in realtà, oggetto d'attenzione privilegiata: i corsi universitari. La carriera di Adorno quale professore universitario è stata piuttosto travagliata. Con la lezione inaugurale *Die Aktualität der Philosophie* del 7 maggio 1931 ha ufficialmente inizio l'attività di insegnamento accademico di Adorno, che prosegue per i tre semestri successivi tra lezioni e seminari su problemi di filosofia ed estetica. Tuttavia, nel 1933, a seguito della presa di potere nazista, Adorno si trova costretto a interrompere qualsiasi lavoro didattico fino al suo ritorno dall'esilio. Nel novembre 1949, rientrando a Francoforte, Adorno è incaricato della sostituzione temporanea alla cattedra di Horkheimer: le sue impressioni sono raccolte in una lettera alla madre, in cui emerge con evidenza il suo entusiasmo tanto per l'affluenza degli studenti quanto per il loro livello intellettuale.⁸ Solo nel 1953 ad Adorno viene assegnato il titolo di professore associato in filosofia e sociologia nella facoltà di filosofia, a cui finalmente segue quello di ordinario quattro anni dopo.⁹

Nel complesso, nei quasi vent'anni intercorsi tra il suo ritorno in Germania e la sua morte, Adorno organizza ben 124 attività didattiche¹⁰, tra cui otto corsi sulla musica moderna a Darmstadt, 76 di filosofia e 40 di sociologia. In questo lasso di tempo, in soltanto cinque semestri sono del tutto assenti insegnamenti adorniani, in corrispondenza rispettivamente del soggiorno negli USA dal 1952 al 1953 e della stesura di *Dialettica*

⁷ M. Schwarz, „Er redet leicht, schreibt schwer“ Theodor W. Adorno am Mikrophon, in „Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History“, 8 (2011), pp. 286-7.

⁸ T. W. Adorno, *Briefe an die Eltern 1939–1951*, Christoph Gödde und Henri Lonitz (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003, p. 529.

⁹ Per una ricostruzione concisa ma completa della storia che lega Adorno alla Johann Wolfgang Goethe-Universität, vedi, per esempio, M. Maaser, *Eine Brücke über die Senckenberganlage. Adorno und die Universität Frankfurt*, in „Forschung Frankfurt“, 3–4, 2003, pp. 48-51.

¹⁰ Per una mappa completa dei corsi e seminari tenuti da Adorno si rimandi all'appendice S. Müller-Doohm, *Vorlesungen und Seminare*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (a cura di), *Adorno-Handbuch*, cit., pp. 615-8.

negativa prima e di *Teoria estetica* poi.¹¹ Di tutte queste lezioni e seminari ci sono giunte testimonianze quantitativamente e qualitativamente molto differenti. Malgrado ciò, alcuni hanno scorto sin da subito il valore che tali materiali avrebbero potuto serbare: è questo il caso del corso *Terminologia filosofica*, tenuto da Adorno in due momenti tra l'estate del 1962 e l'inverno del 1962/63. A differenza, infatti, di cicli che sono stati pubblicati solo ultimamente o che ancora attendono pubblicazione, questo fu stampato in Germania già nel 1973, visto il suo carattere perfettamente compiuto in grado di fornire una vera e propria introduzione alla filosofia, attraverso un'analisi storica e tematica di alcuni dei principali termini e concetti filosofici. In generale, si può affermare dunque che la quarta sezione delle *Nachgelassene Schriften* sia oggi la più progredita quanto a volumi pubblicati. Dei diciotto previsti, sono già usciti quelli relativi ai corsi *Erkenntnistheorie* (1957/58), *Einführung in die Dialektik* (1958), *Ästhetik* (1958/59), *Kants Kritik der reinen Vernunft* (1959), *Philosophie und Soziologie* (1960), *Ontologie und Dialektik* (1960/61), *Philosophische Terminologie* (1962/63), *Philosophische Terminologie* (1962/63), *Fragen der Dialektik* (1963/64), *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (1964/65), *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/1965), *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), *Einleitung in die Soziologie* (1968), *Vorlesung über Negative Dialektik (Fragmente zur Vorlesung 1965/66)*, *Kranichsteiner Vorlesungen*. Com'è evidente, nonostante lo stato ben avanzato del progetto di pubblicazione e curatela, non tutte le lezioni sono per ora disponibili al pubblico. Per contro, altre, ossia le più scarsamente documentate, non sono nemmeno prese in considerazione per un'eventuale edizione a stampa.

A ogni buon conto, nella sede berlinese dell'Adorno Archiv sono liberamente accessibili per ricercatori e studiosi le riproduzioni in copia dei vari materiali di cui sopra. Essi sono organizzati secondo *Signaturen* alfanumeriche: le lezioni, per esempio, sono identificate dalla sigla Vo seguita da un corrispettivo numerico. Tale modalità di archiviazione rappresenta il riferimento essenziale per l'operazione di citazione dei testi ancora inediti. Precisamente questo è il caso dei corsi sull'estetica, dei quali, accanto al semestre invernale 1958/59, già oggetto d'indagine del capitolo precedente, di cui si possiede non solo la

¹¹ N. Bobka, D. Braunstein, *Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos. Eine kommentierte Übersicht*, in „IfS Working Papers“, Nr. 8, Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main, 2015, p. 6.

versione a stampa in tedesco, bensì anche diverse traduzioni, ne restano ancora svariati consultabili solo in archivio.¹²

Innanzitutto, è bene rimarcare come la questione estetica abbia occupato da sempre un ruolo di primo piano nella riflessione e, di conseguenza, anche nell'insegnamento di Adorno. Lo dimostra il fatto che una delle sue primissime *Vorlesungen* è stata intitolata *Probleme der Ästhetik*: si tratta, infatti, del semestre invernale 1931/32, tenuto da Adorno in seguito all'ottenimento della sua *Habilitation*. Le sedute avevano luogo tutti i mercoledì e venerdì dalle 10 alle 11. Di queste, si possiede la trascrizione frammentaria di alcune annotazioni, pubblicata da Tiedemann nel primo volume dei *Frankfurter Adorno Blätter*. Nonostante lo stato piuttosto lacunoso, è possibile scorgevi già meccanismi che diverranno tipici del procedere filosofico adorniano, come la critica immanente che regola qui il confronto con il volume di Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*.¹³ Sebbene questo sia a tutti gli effetti un corso sull'estetica, si ha sovente la tendenza a non annoverarlo nell'elenco¹⁴, che, viceversa, di frequente si limita a enumerare le lezioni sull'estetica relative alla fase d'insegnamento successiva all'esilio. Se, da un lato, una tale restrizione temporale vede nella maturità della riflessione adorniana la sua giustificazione principale; dall'altro, non bisogna ignorare che già a quest'altezza compaiono interessanti formulazioni e logiche di pensiero *in statu nascendi*.

Nel ventennio che si dispiega tra il ritorno in patria e la sua morte, Adorno tiene complessivamente sei corsi sull'estetica, il primo dei quali già nel semestre estivo 1950. Adorno ritorna sul tema anche nel semestre invernale del 1950/51, nel semestre invernale del 1955/56, nel semestre invernale del 1958/59, in due parti tra il semestre estivo del 1961 e quello invernale del 1961/62, infine nuovamente in una doppia sessione tra il semestre estivo del 1967 e quello invernale del 1967/68. Questi corsi restituiscono un'immagine perfetta dell'eterogeneità qualitativa e quantitativa che in generale affetta il *Nachlass* adorniano. Del primo, per esempio, non si ha purtroppo altra informazione oltre ai giorni e agli orari in cui ha avuto luogo, ossia tutti i lunedì, martedì e mercoledì dalle 16 alle 17. Ciononostante, circostanze più favorevoli si riscontrano in relazione agli altri cicli di

¹² Sul tema anche E. Villani, *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in "Aesthetica Preprint", 2019, pp. 139-49.

¹³ T. W. Adorno, *Aufzeichnungen zur Ästhetik Vorlesung von 1931/32. Mit Auszügen aus Johannes Volkelt System der Ästhetik*, in R. Tiedemann (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter I*, cit., pp. 35-90.

¹⁴ Questo il caso della ricostruzione offerta da Ortland nella sua *Editorisches Nachwort*, in T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 505.

lezioni: il secondo è documentato sia da una lista di parole chiave, battuta a macchina ma con correzioni e specificazioni aggiunte a mano, che da un protocollo riassuntivo, da cui nel complesso è possibile desumere a grandi linee le tematiche e le principali tesi discusse. In egual modo, anche del semestre invernale del 1955/56 si sono conservate diverse liste di parole chiave scritte a mano, a cui si aggiunge un poscritto, compilato sulla base di appunti presi durante il corso. Tuttavia, i casi più interessanti e senza dubbio più forieri di spunti di riflessione sono il quarto e il quinto ciclo di lezioni. Di entrambi si dispone di una trascrizione completa delle spiegazioni adorniane. Infine, dell'ultimo corso e in particolare della sua seconda parte – il semestre invernale del 1967/68 –, oltre a progetti e parole chiave molto lacunosi, è stata pubblicata nel 1973 una trascrizione incompleta, non autorizzata e poco affidabile.¹⁵ Nondimeno, al tempo, Adorno aveva già ormai provveduto alla stesura di consistenti sezioni di *Teoria estetica*; pertanto, è estremamente probabile che l'intero corso ricalcasse molto da vicino lo svolgimento dell'opera stessa.

Durante il proprio soggiorno di ricerca presso l'archivio a Berlino, l'autrice di questa dissertazione ha potuto, dunque, consultare suddetti materiali e, con il permesso dell'Hamburger Stiftung, li ha integrati nella presente argomentazione. Pertanto, prima di esporne lo svolgimento, si ritiene necessario soffermarsi sulle possibilità effettive di tali testi di avanzare una pretesa di legittimità come fonti primarie nell'ambito della bibliografia adorniana. Sulla questione, infatti, sono state espresse opinioni piuttosto divergenti: di seguito, se ne analizzeranno brevemente i punti salienti, proponendo anche un confronto con un'altra tipologia testuale altrettanto ambigua, ovvero i protocolli.

Operando una semplificazione del quadro delle posizioni in gioco, ovvero concentrandosi su una loro polarizzazione, si possono ragionevolmente distinguere due fazioni opposte. Da un lato, coloro i quali non considerano questi materiali degni di godere dello stesso statuto delle opere pubblicate da Adorno medesimo; dall'altro, invece, coloro i quali, pur riconoscendone le peculiarità, li ritengono comunque indispensabili per sondare la filosofia adorniana in tutta la sua interezza. Del primo schieramento di pensiero fa senza dubbio parte Rüdiger Bubner, i cui giudizi in merito sono difficilmente fraintendibili. Nel suo articolo *Adorno als Klassiker*, egli affronta *apertis verbis* il nodo della pubblicazione delle lezioni adorniane. Il suo punto emerge con forza attraverso gli esempi che antepone al vero e proprio commento sul caso di Adorno. Bubner cita Platone, Aristotele, Schelling,

¹⁵ T. W. Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967/68*, C. K. (a cura di), Mayer, Zürich, 1973.

Hegel, la consultazione delle lezioni dei quali integra sostanzialmente la nostra comprensione delle loro filosofie, tant'è che senza «*wären wir ärmer*»¹⁶. Tuttavia, dopo quelli che definisce «*erhabenen Exempeln*»¹⁷, passa alla da lui definita desolazione del Ventesimo secolo ed è qui che si ritrova anche il nome di Adorno. Con la pubblicazione dei diversi corsi, Bubner ritiene che si sia fatto l'interesse più dell'editore che non di Adorno stesso. A suo avviso, infatti, nessuno che abitualmente parla da una cattedra amerebbe che venisse data alla stampa ogni parola detta, senza una sua revisione appropriata. Per giunta, secondo la visione di Bubner, consultando le lezioni, non si otterrebbe nulla in termini di chiarificazione. Questo è vero in particolare in riferimento al volume *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, a cui egli imputa un elevato grado di confusione dettata dalla frammentarietà del materiale stesso, che già si aggiunge alla difficoltà propria del tema trattato.¹⁸

Per contro, sono in deciso disaccordo con questa posizione tutti i curatori che si sono dedicati e che si stanno tuttora dedicando al progetto di pubblicazione dei corsi. In special modo, nella sua nota editoriale al volume delle lezioni di estetica 1958/59, Eberhard Ortland ne individua la significatività nel testimoniare un'unità oggi impensabile tra insegnamento e ricerca. Quali laboratori di pensiero, i corsi non offrivano ad Adorno l'occasione solo di presentare gli esiti più rilevanti delle sue speculazioni, bensì anche di sottoporli a una pulizia concettuale, indispensabile per una loro divulgazione efficace.¹⁹ A ben vedere, anche studiosi italiani si sono espressi convintamente a favore dell'utilizzo dei suddetti materiali. Tra loro, per esempio, Stefano Petrucciani, il quale li reputa strumenti utili a offrire un accesso facilitato a testi come quelli adorniani, notoriamente complicati, ardui, spesso di difficile e controversa interpretazione.²⁰ Nella sua presa di posizione a favore dei corsi, Petrucciani si spinge ancora oltre, giungendo, talvolta, a preferirli alle opere maggiori,²¹ in forza della presenza lì di «un'opera di prosciugamento intellettuale che lascia sopravvivere solo ciò che riesce a tradursi in un processo comunicativo trasparente e intersoggettivo»²².

¹⁶ R. Bubner, *Adorno als Klassiker*, cit., p. 277. Traduzione EV: «saremmo più poveri».

¹⁷ *Ibid.* Traduzione EV: «esempi sublimi».

¹⁸ Ivi, p. 278.

¹⁹ E. Ortland, *Editorisches Nachwort*, in T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 506.

²⁰ S. Petrucciani, *Un lascito da esplorare*, cit., p. 504.

²¹ S. Petrucciani, *Prefazione*, in T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., p. X.

²² S. Petrucciani, *Adorno, ovvero del pensare aperto*, in T. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di R. Tiedemann, S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2006, cit., p. XIII.

Come anticipato, le visioni appena riassunte veicolano giudizi piuttosto unilaterali, vi sono nondimeno sfumature intermedie che si dipanano tra essi. Va da sé che, giacché le lezioni adorniane costituiscono una parte significativa della bibliografia di questo lavoro, la valutazione finale non potrà che essere nei loro riguardi positiva. Tuttavia, al contempo se ne scorgono chiaramente anche le problematicità. In tal senso, può risultare di una qualche utilità accostarle a un'altra tipologia di materiale appartenente al lascito adorniano, ossia i protocolli. Si tratta, invero, della redazione da parte di uno studente o studentessa di un testo che al termine di ogni sessione seminariale ne ricapitolasse il contenuto. Al momento, sono stati recuperati ben 482 protocolli a fronte di 56 seminari, stilati da circa 330 redattori diversi.²³ Anche in questo caso è in corso un progetto editoriale davvero imponente guidato da Dirk Braunstein e Axel Honneth che mira alla pubblicazione dei suddetti protocolli, dopo averne individuato per ciascuno l'autore.

La scelta di richiamare l'attenzione su questi documenti consente di istituire un parallelismo con i corsi universitari, in quanto entrambe le tipologie testuali non sono direttamente frutto della penna di Adorno. Come specifica anche Braunstein, i seminari adorniani si differenziano da quelli heideggeriani, i quali sono stati personalmente redatti da Heidegger e, pertanto, godono di un'autenticità tale da integrarli legittimamente nella sua *Gesamtausgabe*. Al contrario, i materiali con cui Braunstein e Honneth hanno a che fare non sono propriamente testi adorniani.²⁴ Per di più, similmente alle lezioni, risulta evidente che Adorno non avesse predisposto alcun progetto editoriale relativo ai protocolli. Allontanata sin da subito l'illusione di considerarli opere adorniane, si pone allora la questione urgente del senso e dell'utilità di una loro pubblicazione.

I curatori di questo immenso disegno editoriale si sono chiaramente interrogati sulla sua possibile ricezione. La loro convinzione è motivata da un effettivo interesse che i protocolli possano suscitare a proposito della teoria critica in generale e di Adorno in particolare. Sebbene non siano veramente materiali di Adorno, Braunstein avanza l'ipotesi di definirli piuttosto materiali «*mit Adorno*»²⁵ per ribadire il grado di spurietà che *naturaliter* li affetta. Ciononostante, da un lato, è importante sottolineare come, nei suoi seminari, Adorno tratti

²³ N. Bobka, D. Braunstein, *Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos*, cit., p. 6.

²⁴ H. Schmidt-Ott, D. Braunstein, *"Das sind keine Adorno-Texte": Dirk Braunstein im Gespräch mit Hannah Schmidt-Ott*, Soziopolis: Gesellschaft beobachten, 2020, p. 5. Disponibile online: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoaar-82733-7>

²⁵ Ivi, p. 10.

temi che né negli scritti né nelle lezioni troviamo sviluppati con una pari profondità. Dall'altro, la speranza che gli editori nutrono nei confronti di protocolli è che l'attenzione da essi suscitata non sia solamente filologica, ma conduca anche a discussioni sui metodi della teoria critica. In special modo, si auspica una revisione della consueta identificazione senza scarti della teoria critica con Adorno, con Horkheimer, con l'Istituto per la Ricerca Sociale, a discapito delle differenze che di fatto tra questi sussistono.²⁶

A ben vedere, i protocolli non sembrano essere dunque privi di elementi di interesse per gli studiosi di Adorno, sebbene non ne siano diretta produzione. Inoltre, va ricordato che, rispetto ai corsi universitari, i testi protocollari sono frutto di una mediazione aggiuntiva che li distanzia ulteriormente da ciò che Adorno ha proferito. Come già riportato, infatti, il resoconto che si legge non è altro che una ricostruzione della sessione seminariale così come l'ha recepita un determinato studente o studentessa. Oltre al variare della qualità dei vari protocolli, ciò implica la presenza costante della prospettiva personale e non neutrale di ciascun redattore, decisa dalla diversa comprensione del contenuto del seminario. Di conseguenza, non possiamo affermare di disporre del suo effettivo svolgimento, ma di un'interpretazione tra le tante parimenti plausibili. Per contro, la consultazione delle trascrizioni delle lezioni, battute diligentemente a macchina da una segretaria, restituisce la migliore immagine testuale possibile di ciò che Adorno ha davvero esposto in quell'occasione.

Pertanto, malgrado neppure queste ultime siano opere propriamente adorniane, valgono senz'altro come l'approssimazione più esatta alle riflessioni a cui Adorno ha dato corso durante le sue lezioni. Alla luce della perseveranza e ritmicità serrata con cui egli vi si è dedicato, non dovrebbe esserne messo in discussione il valore. Allo stesso modo, tuttavia, nemmeno si possono stabilire gerarchie di significatività tra i pensieri esposti nelle opere a stampa e quelli dei corsi. Molto più produttivo è, invece, leggere tutti questi testi in modo complementare e costellativo: ogni tipologia di scritto, pur splendendo di luce propria, ne guadagna di nuova inserendosi in una costellazione di altri testi, senza che vadano disperse le specificità di ognuno. Per giunta, il peso oggettivo di cui i corsi sono latori dipende anche dall'obiettivo di ricerca che si sceglie.

In tal senso, se si intende eseguire un'analisi della forma e del linguaggio adorniani, probabilmente le lezioni non saranno la fonte di riferimento più adatta. È chiaro che nella

²⁶ Ivi, pp. 7; 10.

trascrizione di un discorso orale non si troveranno mai le altezze stilistiche a cui Adorno ci ha abituato in un testo scritto. Anzi, neppure vi andrebbero ricercate: nonostante spesso si sia detto che Adorno parlasse come un libro stampato, egli stesso avrebbe duramente contestato questa visione. Un abisso, infatti, separa a suo avviso la parola parlata da quella scritta, la quale veniva sottoposta a un lavoro formale minuzioso e in più fasi.²⁷ Non per questo, tuttavia, va dedotto che nel primo caso venga meno la relazione dialettica tra l'esposizione e ciò che viene esposto, altrimenti si dovrebbe imputare alla corposa produzione orale adorniana la stessa massima che Adorno rivolgeva contro tutti coloro che tralasciavano ogni sforzo formale: «ciò che è detto con trascuratezza è pensato male»²⁸. La coerenza che, nondimeno, tiene insieme i suoi interventi orali passa senz'altro attraverso un'attenzione espositiva che qui si configura soprattutto in termini di armonia musicale e ritmica del testo²⁹. Nel caso specifico delle lezioni, inoltre, la cura adorniana verso l'esposizione deve rispondere anche a necessità di tipo didattico, quali maggior chiarezza e maggior comprensibilità, in modo da tale da favorire l'assorbimento dei suoi insegnamenti. Ciononostante, Adorno si attiene sempre a una rigidità così inflessibile che alcuni passi, già completamente articolati nelle lezioni, sono riportati, pressoché parola per parola, nelle opere a stampa.

Resta, comunque, vero che questi materiali non sono particolarmente conformi a un'indagine sulle tecniche stilistiche adorniane. Tuttavia, allo stesso tempo, gli stessi possono essere strumento di grande supporto per penetrare l'organizzazione dei lavori pubblicati. Ci sono casi, infatti, in cui determinate lezioni possono essere messe direttamente a confronto con un'opera, condividendone la struttura. Questa speciale circostanza si verifica, per esempio, con *Dialettica negativa*, dove i corsi corrispondono in modo sorprendentemente fedele alle varie parti del testo ufficiale. Le tematiche della prima sezione di *Dialettica negativa* sono affrontate dal corso *Ontologie und Dialektik* del 1960/61; quello del 1964/65, invece, interrogandosi su storia e libertà, ripercorre le questioni caratterizzanti la terza parte dell'opera, ovvero la filosofia della storia hegeliana e la libertà nella filosofia morale di Kant. Il semestre estivo del 1965 vede Adorno impegnato nel tema della metafisica che, in ultima battuta, discute i punti che compaiono in *Meditazioni sulla metafisica*; infine, l'ultimo corso della serie nel 1965/66 presenta tratti

²⁷ M. Schwarz, „Er redet leicht, schreibt schwer“, cit., p. 289.

²⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 19.

²⁹ M. Schwarz, „Er redet leicht, schreibt schwer“, cit., p. 290.

in comune con l'introduzione dell'opera pubblicata.³⁰ La constatazione di simili concordanze strutturali può risultare particolarmente interessante in riferimento a *Teoria estetica*, per via del suo carattere incompiuto. Com'è noto, durante la sua genesi e il suo sviluppo travagliato, l'ordine delle sue parti è stato più volte modificato da Adorno. A tale riguardo, consultare una tipologia di testo, che, per sua necessità intrinseca, gli argomenti disposti in una determinata sequenza stabilita dal docente, è senza dubbio una fonte tutt'altro che trascurabile.

A ciò si aggiunge l'elemento che maggiormente alimenta l'interesse verso le lezioni, ossia una trasparenza e facilità di accesso alla riflessione adorniana davvero eccezionali. Ma non solo: spesso in queste occasioni, Adorno offre ai suoi studenti trattazioni più ricche e più dilatate di tematiche che nei testi a stampa compaiono in forma più contratta o talvolta non compaiono affatto. Consultare tali spiegazioni nella loro versione estesa consente di comprenderle meglio e di scorgerne dettagli a volte tutt'altro che secondari, che nello scritto ufficiale mancano del tutto. Pertanto, in seguito ai vari aspetti messi in luce tanto nella loro positività quanto nella loro criticità, queste considerazioni preliminari si concludono affermando indubbiamente l'importanza di questa tipologia testuale per cogliere il pensiero adorniano in tutte le sue sfumature, senza tuttavia dimenticarne i limiti intrinseci che l'affettano in quanto scritto non redatto propriamente da Adorno. Non si tratta, dunque, di preferire e scegliere categoricamente tra i corsi o le opere a stampa, bensì di leggerli insieme, beneficiando degli apporti degli uni e delle altre.³¹

³⁰ S. Petrucciani, *La meditazione sulla «metafisica» nella "Dialettica negativa" e nelle lezioni*, in M. Failla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno: categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma, 2008, p. 171.

³¹ Di questo parere anche F. J. Hernández, *Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno*, in "Laoconte. Revista de estética y de la teoría de las artes", VOL. I, 2014, p. 179.

CAPITOLO 4

Il bello naturale

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.
GOETHE

1. Naturam Expelles Furca, Tamen Usque Recurret

Il pensiero di Adorno è attraversato da profondi fiumi carsici: tematiche che lo percorrono in tutta la sua ampiezza e ne costituiscono i nuclei fondanti. Si è infatti legittimamente sostenuto che la pluridecennale riflessione adorniana sia caratterizzata da una continuità di fondo. Nonostante variazioni di sfumature o di enfasi tra i diversi concetti, l'*œuvre* adorniana non si presta a periodizzazioni cadenzate. Né, d'altronde, vi si avverte la problematicità di una frizione tra una fase giovanile e una più matura, che invece si presenta in molti altri filosofi.¹ Tra gli esempi più immediati che testimoniano una costanza speculativa da parte di Adorno, non ci si può esimere dal menzionare la costellazione di significati che si raccolgono intorno al termine "natura".

A ben vedere, il tentativo di definire univocamente che cosa in effetti sia per Adorno "natura" manca inevitabilmente il suo *desideratum*, giacché, qui, il procedimento costellativo adorniano si realizza con peculiare intensità. Nelle sue molteplici declinazioni, il tema della natura occupa davvero una posizione di rilievo nell'architettura filosofica adorniana. Di fatti, Adorno lo pone al centro della sua riflessione già a partire dalle sue primissime fatiche intellettuali, ovvero la conferenza *Die Idee der Naturgeschichte* non meno che il già ampiamente discusso *Kierkegaard*. Ragion per cui, indagare il concetto di natura può rivelarsi del tutto essenziale per comprendere l'impostazione filosofica fondamentale di Adorno. Pertanto, sebbene il *focus* del presente capitolo si incentri sul bello naturale, ossia sull'esperienza estetica della natura, rimane altrettanto significativo

¹ M. Jay, *Adorno*, cit., p. 57.

restituire una – seppur concisa – panoramica delle configurazioni più incisive che Adorno elabora in riferimento a quest'ultima.

Nonostante lo spettro di determinazioni adorniane estremamente ricco, due dottrine con i rispettivi corollari hanno monopolizzato in modo sostanziale sia il dibattito coevo ad Adorno che quello a lui successivo: l'idea di una storia naturale e l'idea della dominazione umana sulla natura². Profondamente interconnessi fra loro, questi due motivi informano in modo radicale la visione adorniana di mediazioni dialettiche tra storia, società e natura. Ciò denota, innanzitutto, il carattere irrevocabilmente storico della concezione adorniana della natura, che emerge con chiarezza già nell'argomentazione presentata alla conferenza del 1932. In quest'occasione, Adorno si adopera per confutare la sedimentata percezione di un'immutabilità della realtà sociale, alimentata da un forte dualismo tra la natura quale statica fissità e la storia quale avvento del qualitativamente nuovo. In luogo di una tale esasperata polarità, la proposta adorniana muove piuttosto verso il riconoscimento di un'unità concreta di natura e storia, per evitare qualsiasi falsa assolutizzazione o cattivo spiritualismo.

Come sottolinea giustamente Susan Buck-Morss, i concetti di storia e natura sono impiegati da Adorno quali strumenti nell'operazione di demistificazione della realtà, rappresentando una la critica dell'altra. Da un lato, la storia fornisce la chiave per demistificare la natura, additando i fenomeni naturali nel loro essere storicamente prodotti. Dall'altro, viceversa, la natura smaschera la non-identità tra l'idea di storia, quale progresso razionale, e l'effettiva realtà storica, denunciando la violenza che la natura stessa ha subito.³ In tal senso, cogliere la natura dove si manifesta nel suo essere maggiormente storico significa ammettere anche che la nostra relazione con il mondo naturale ha delle conseguenze storiche. Come rimarca Adorno, se cambia la nostra percezione della natura, così cambia nei fatti anche la natura stessa: sia seguendo il proprio corso sia per mano dell'uomo, tanto quella esterna, per esempio nell'evoluzione delle specie, quanto quella interna umana.⁴ Considerazioni queste che verranno riprese nei prossimi paragrafi e che assumono oggi una cogenza sempre più tragicamente attuale.

² Anche S. Marino rinviene il cuore del concetto di natura nelle dottrine sopracitate in S. Marino, G. Matteucci, *The dark side of the truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in "Discipline filosofiche", XXVI, 2, 2016, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 10.

³ S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, cit., p. 49.

⁴ J. Daniels, *Figurations of Nature in Kant and Adorno*, doctoral dissertation, Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University, 2021, p. 60.

L'idea di una storia naturale, dunque, non illumina solo i danni che abbiamo perpetrato verso la natura, ma anche l'illibertà che attanaglia gli individui, i quali inconsapevolmente finiscono per farsi guidare da quegli istinti che volevano, invece, sopprimere. Infatti, l'impronta dialettica che Adorno conferisce alla categoria della natura erompe in tutta la sua evidenza nella logica della dialettica dell'illuminismo, che dà il nome all'opera scritta a quattro mani con Horkheimer. Qui, la dominazione umana della natura, ben più antica del sorgere del capitalismo, è considerata motore primo della storia della civilizzazione: una dominazione che, di nuovo, ha avuto per oggetto tanto il mondo naturale quanto l'uomo medesimo. Il concetto chiave di dominazione rimanda a una dimensione che eccede il mero controllo e che dunque implica un elemento di indesiderabilità per chi lo subisce.⁵ Come indica anche Marcuse sulla scia di un forte influsso freudiano, dominare significa imporre a qualcosa o qualcuno obiettivi e mezzi per ottenerli, a loro estrinseci, che sono, pertanto, percepiti come forzatamente intimati.⁶

Di conseguenza, stando alle parole di Adorno e Horkheimer, «[c]iò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini»⁷. La loro tesi, divenuta ormai celebre, riconduce tale impulso al desiderio primordiale di vincere la paura che la natura incuteva all'essere umano, minacciato dalla sua potenza indomita. Per soggiogarla, egli si è servito dello strumento più potente: il sapere, di cui la tecnica è intima essenza. Questo è il meccanismo centrale alla base di ciò che Adorno e Horkheimer intendono per illuminismo. Com'è noto, quest'ultimo concepisce l'idea di progresso quale allontanamento definitivo dalla fase mitica e quale repressione del naturale a cui quella è tendenzialmente associata. Salvo che, la svolta originale dei francofortesi sta proprio nello smascherare l'illusorietà di un tale avanzamento unidirezionale e onnicomprensivo: tutto ciò che è stato brutalmente rimosso torna in modo incontrollato. Il corso della civiltà occidentale si riassume in un avviluppamento tale per cui «[c]ome i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia»⁸. Indi per cui,

⁵ A. Stone, *Adorno and the disenchantment of nature*, in "PHILOSOPHY & SOCIAL CRITICISM," vol 32 no 2, 2006, p. 233.

⁶ H. Marcuse, *Five lectures: psychoanalysis, politics, utopia*, trad. J. Shapiro and S. M. Weber, Allen Lane The Penguin Press, London, 1970, p. 1.

⁷ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit, p. 12.

⁸ Ivi, p. 19.

ogni tentativo dell'azione illuministica «di spezzare la costrizione naturale spezzando la natura, cade tanto più profondamente nella costrizione naturale»⁹ stessa.

A un esame più attento, si può notare come nell'opera del 1947 sia già in atto una riconfigurazione del concetto di natura, per esempio, rispetto a *Die Idee der Naturgeschichte*, dove quella si stringeva fermamente al mitico, per quanto se ne fornisse una definizione decisamente elusiva. Ora, invece, la concezione della natura acquisisce un fattore di complessità sempre crescente, andando a indicare primariamente quello strato materiale su cui si innesta l'idea e la pratica di dominazione.¹⁰ Per giunta, diviene sempre più marcato il ruolo che quest'ultima assume non solo nei confronti della natura esterna, ma anche interna. Dal momento che si ritiene tale ramificazione e capillarizzazione del naturale e, di conseguenza, della sua continua repressione uno snodo cruciale anche per il corso argomentativo della ricerca, ci si soffermerà con più insistenza. In particolare, in prima battuta si consideri lo scenario filosofico che Adorno costruisce intorno alla nostra natura interna e al rapporto che abbiamo istituito con essa.

Nel mondo illuminato, l'intransigenza dello spirito reificato nei confronti di tutto ciò che non è immediatamente riconducibile a esso si scaglia anche contro lo stesso soggetto pensante, nella forma del suo sostrato materiale e concreto. L'orrore nei riguardi del mito si estende a «ogni espressione umana»¹¹ nel suo essere spontanea e imprevedibile, a ogni istinto che minaccia di sfuggire al controllo e alla pianificazione seriale. La fossilizzazione della spontaneità e libertà umane contribuisce ad alimentare la fissazione delle azioni e convenzioni sociali in uno *status quo*, che nella sua apparente immutabilità si mostra sempre più prossimo al naturale: la cosiddetta seconda natura. Questo processo di mutilazione condotto dall'uomo ai danni dell'uomo medesimo si innesta nella presunzione storicamente sedimentata di un suo essere non solo radicalmente distinto dalla natura, bensì persino superiore a essa. Così facendo, egli fallisce nell'esperirsi appieno, sopprimendo la sua dimensione naturale, per crogiolarsi poi in una concezione della sua condizione parziale e ideologica. Pur non essendo un'identità *tout court*, l'affinità che *de facto* lega l'uomo alla natura è respinta nei meandri del rimosso, agendo nondimeno sul singolo a livello inconscio.¹²

⁹ Ivi, p. 21

¹⁰ S. Marino, G. Matteucci, *The dark side of the truth*, cit., p. 20.

¹¹ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 36.

¹² D. Cook, *Adorno on nature*, Routledge, London/New York, 2011, p. 12.

Anche se non come un seguace ortodosso, nell'elaborazione della sua riflessione sulla natura interna Adorno attinge a piene mani dalla teoria freudiana, sia a livello terminologico che a livello di funzionamento della vita psichica. Egli è quindi persuaso che la storia della civiltà sia progredita a seguito della mutilazione della nostra vita più istintuale, pervasa in tutte le sue manifestazioni, tranne una. Nella ricostruzione adorniana, infatti, la società non solo salvaguarda l'istinto di autoconservazione, ma lo implementa vantaggiosamente nel processo illuministico. Sin dalle origini della civilizzazione, il principio del *sese conservare* è stato assecondato in risposta alla paura della natura. Tuttavia, assolutizzato, esso ha finito per contribuire all'alienazione degli individui che doveva preservare, rendendoli esseri generici e sostituibili. Ciononostante, per porvi rimedio, siccome la storicità permea il tessuto naturale – organico e inorganico, umano e non – in modo ineludibile, non è possibile ristabilirne una presunta forma originale, precedente alla mediazione storico-sociale. Ciò che, al contrario, si auspica Adorno è piuttosto un'«anamnesi della natura nel soggetto»¹³, ovvero un movimento di riflessione della ragione su se stessa. Tramite tale presa di coscienza dello spirito quale natura scissa, quest'ultima «si fa udire nella sua estraniamento» e finalmente «l'illuminismo è più che illuminismo».¹⁴ Il riconoscimento critico del Sé quale parte di natura contribuisce paradossalmente a rimarcare la distinzione dagli altri animali, incapaci di autoriflessione. Una tale riconciliazione permetterebbe agli individui di comprendere meglio la loro dipendenza dalla natura e allo stesso tempo di guadagnare un grado di autonomia più significativo rispetto alla stessa.¹⁵

L'idea, quindi, di una possibile relazione non coercitiva con la natura e, al contempo, di una rammemorazione della sofferenza da questa subita alimenta la filosofia adorniana. Secondo quanto qui riportato, l'impulso al dominio ha incluso senz'altro anche la natura che noi stessi siamo. Oltre alla dinamica degli istinti, vale la pena menzionare un altro riferimento, ugualmente pertinente al tema, che di recente ha indotto i cosiddetti *gender studies* a interrogarsi sul pensiero di Adorno: la figura della donna. L'attenzione teoretica che il circolo dei francofortesi vi dedica assume molteplici forme, alcune delle quali talvolta contraddittorie¹⁶. Nondimeno, in questa circostanza, l'interesse è orientato

¹³ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 48.

¹⁴ Ivi, p. 47.

¹⁵ D. Cook, *Adorno on nature*, cit., p. 55.

¹⁶ Cfr., per esempio, la posizione di Regina Becker Schmidt che da un lato riconosce il loro sforzo nel denunciare i meccanismi di sottomissione di cui la donna è vittima; dall'altro, tuttavia, essi indulgono ancora

specificatamente verso la tesi di Adorno e Horkheimer, secondo la quale la donna è stata storicamente percepita come un essere puramente naturale e biologico: dunque, non come un soggetto nel pieno dei suoi diritti.

Una siffatta concezione è la diretta conseguenza della costituzione del soggetto borghese esclusivamente *qua* individuo maschile. Tratteggiando uno schema piuttosto semplicistico, ma pur sempre efficace, si potrebbe restituire la visione espressa in *Dialettica dell'illuminismo* attraverso l'accostamento del maschile allo spirito e alla ragione e, viceversa, del femminile al corpo e alla natura. Ragion per cui, la sottomissione del naturale, che ha scandito lo sviluppo della società borghese sin da Odisseo, estende le proprie logiche oppressive anche sulla figura femminile, spesso facendole violenza. In tal senso, intrecciandosi strettamente con la nascita del patriarcato, la *ratio* strumentale non può che imporsi quale principio eminentemente virile¹⁷, così come i rapporti di dominio che ne derivano si declinano sessualmente con l'uomo nei panni dell'aggressore e la donna in quelli dell'agredito. Tale assoggettamento trova, dunque, legittimità nella riduzione della donna a mero oggetto naturale, alimentando «la vana menzogna che mette il superamento della natura al posto della sua conciliazione»¹⁸.

Che Adorno manifesti invero un certo interessamento – se non altro teoretico – verso la questione di genere anche successivamente all'opera scritta con Horkheimer è testimoniato dall'intenzione della sua teoria estetica di volgersi al bello naturale per riscattare «quanto è oppresso dal capitalismo: l'animale, la donna, il paesaggio»¹⁹. Alla luce di quanto detto finora, la successione triadica che Adorno teorizza qui non dovrebbe destare alcuna meraviglia. Ogniquale volta individui o gruppi sociali²⁰ sono esclusi o marginalizzati dalla società stessa, essi sono considerati tendenzialmente inumani o non pienamente umani, istintivi e irrazionali: in breve, più prossimi alla bestialità e all'animalità che non all'umanità. Più facile è, pertanto, per la *ratio* dominante procedere indisturbata al loro sfruttamento. Nel suo essere personificazione della natura, la donna è da sempre oggetto

in proiezioni virili sulla donna, allineandosi ai pregiudizi più tradizionali. Cfr. R. Becker Schmidt, *Identitätslogik und Gewalt: Zum Verhältnis von Kritischer Theorie und Feminismus*, in “Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis”, 12, 1989, p. 51.

¹⁷ E. Corsi, *Adorno e le teorie di genere*, in “Filosofia politica”, 2, 2016, p. 285.

¹⁸ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 78.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 85.

²⁰ Tra le varie forme di dominio dell'uomo sull'uomo, Adorno e Horkheimer non possono non citare i fenomeni di discriminazione razziale che hanno vissuto in prima persona. Essi trovano, infatti, ampio spazio nella *Dialettica dell'illuminismo*, occupandone un intero capitolo, intitolato «Elementi dell'antisemitismo».

di una tale logica e, tuttavia, proprio per la stessa ragione è anche adornianamente sede di una duplice istanza: vittima di assoggettamento e insieme latrice di un potenziale utopico.²¹ In altre parole, l'agognata riconciliazione con la natura passerebbe non da ultimo dalla ricomposizione storico-sociale del corpo femminile con l'attributo razionale tradizionalmente negatogli.

Parimenti, le osservazioni che Adorno avanza relativamente all'abuso verso il mondo naturale, quale entità esterna all'uomo, dimostrano di possedere oggi purtroppo un'attualità sempre più tragica. Di fatti, ciò che Horkheimer e Adorno denunciarono quasi ottant'anni fa incombe ora con esasperata serietà. Come ricordato in *incipit*, secondo la loro interpretazione, il processo di dominazione della natura costituisce il motore propulsore dello sviluppo della civiltà, a spese tuttavia della natura stessa. Sebbene quella interna umana abbia subito e subisce tuttora gravi mutilazioni, è sicuramente quella esterna ad aver patito nel corso dei secoli le sofferenze più atroci e spesso irreversibili. Tuttavia, solo negli ultimi anni si è iniziato a prendere coscienza delle conseguenze che un comportamento umano così sfrenato porta con sé. L'illusione di un progresso inarrestabile potrebbe lasciare ben presto posto alla constatazione della catastrofe, dove, come già ipotizzava Beckett in *Finale di partita*, «non c'è più natura»²².

Il desiderio di controllo sulla natura interna trova il suo presupposto nell'assoggettamento degli oggetti naturali esterni. Con l'affermarsi e il consolidarsi del capitalismo, è andata sedimentandosi la percezione della natura quale campo di entità sostituibili, a completa disposizione del pensiero e della pratica dell'uomo. In realtà, tale approccio capitalistico acutizza una concezione del naturale che già aveva trovato larga applicazione nel metodo scientifico moderno, il cui oggetto deve essere plasmato per conformarsi al principio di ripetibilità universale. A tal fine, qualsiasi qualità particolare viene espunta: ciò che resta non è altro che una materia efficacemente quantificabile e, dunque, perfettamente manipolabile.²³ Tuttavia, la conoscenza che si ottiene da queste astrazioni non può certo dirsi riferibile alla natura in sé: spinta dal suo bisogno di controllarla, la scienza giunge a comprenderne solo quegli aspetti che si lasciano sussumere nelle sue categorizzazioni. Privata di ogni istinto vitale e della sua storicità interna, la

²¹ H. M. Schlipphacke, *A Hidden Agenda: Gender in Selected Writings by Theodor Adorno and Max Horkheimer*, in "Orbis Litterarum" 56, 2001, p. 295.

²² S. Beckett, *Finale di partita*, Einaudi, Torino, 1990, p. 10.

²³ J. Daniels, *Figurations of Nature in Kant and Adorno*, cit., p. 71.

natura è ridotta a un neutro agglomerato materico, di cui l'uomo dispone impunemente a proprio piacere. La sua attitudine profondamente strumentale verso la natura ha come inevitabile conseguenza l'impossibilità di quest'ultima di proliferare indipendentemente dai fini umani.

In completa sintonia con l'atteggiamento della scienza moderna, il sistema capitalistico sfrutta l'ormai avanzato processo di impoverimento dell'esperienza della natura per inglobarla senza scarti nella sua logica di mercato. Quale merce tra le merci, quella ne subisce lo stesso destino: identificata con il suo mero valore di scambio, la natura perde completamente ogni determinazione dell'in sé, esistendo soltanto come un qualcosa per l'altro, più precisamente per l'uomo. Qualsiasi sua finalità intrinseca viene piegata in funzione del volere umano, che persiste nella sua prassi coercitiva incurante dei danni che arreca alla natura e, di conseguenza, alla specie umana medesima. Adorno mette in guardia, infatti, dalla nostra totale dipendenza dal processo capitalistico di produzione, il quale sta conducendo al progressivo ma inarrestabile esaurimento delle risorse naturali, finendo così per minacciare la nostra stessa sopravvivenza. Stando alle parole di Adorno, «[u]niversali sono il presentimento e l'angoscia che il dominio della natura con il suo progresso contribuisca sempre più alla rovina dalla quale voleva proteggere»²⁴. L'eventualità sempre più prossima di una catastrofe ambientale dovrebbe spingerci a riconsiderare gli avvertimenti adorniani, che denunciavano la divergenza incolmabile dell'attuale idea di progresso, basata su una dominazione estensiva e aggressiva della natura, con una forma di progresso ben più razionale, che vede gli uomini riconciliati con quella.²⁵ La strada auspicata da Adorno è, allora, quella di una riflessione e di una prassi che consentano alla natura di essere più di un semplice oggetto da sfruttare, ovvero più di un mezzo per fini umani, e di perseguire, al contrario, il dispiegamento delle proprie finalità immanenti.

Per concludere questa breve e consapevolmente inesauriva sintesi sulla concettualizzazione plurivoca che Adorno elabora in merito alla natura, si riporti l'attenzione su un elemento che appartiene piuttosto al *coté* più propriamente teoretico del pensiero adorniano, ma che nondimeno si intreccia indissolubilmente agli aspetti già messi in luce. Si tratta del retaggio chiaramente idealistico che informa lo schema filosofico alla base della dialettica adorniana sulla natura, ovvero la determinazione di quest'ultima quale

²⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 63.

²⁵ D. Cook, *Adorno on nature*, cit., p. 121.

assoluta alterità. Secondo la diagnosi adorniana finora esposta, la ricorrente concezione della natura quale forza temibile in grado di minacciare la sopravvivenza umana è associata al suo ruolo di entità assolutamente altra rispetto allo spirito, che si considera comunque a essa superiore. Una visione così profondamente antagonistica della natura, ossia come di una potenza a noi ostile e aliena, contribuisce senz'altro alla nostra inclinazione storica a volerla controllare e dominare.²⁶

Da una simile ricostruzione traspare con evidenza l'impatto che il pensiero hegeliano ha esercitato sull'impostazione diagnostica adorniana. L'attribuzione alla natura della veste di alterità *par excellence* corrisponde, infatti, a uno dei capisaldi del sistema filosofico elaborato dal filosofo jense. Nella sua *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* si legge esplicitamente che «la natura è l'idea nella sua alterità»²⁷, tant'è che nella tripartizione presentata nel §18 la filosofia della natura compare proprio come «scienza dell'idea nella sua alterità»²⁸. Nel suo movimento dialettico, lo spirito passa necessariamente anche per il momento del naturale: lo attraversa, tuttavia, come un qualcosa di esterno a sé, presupponendo già che il suo essere non corrisponda al concetto di natura. Ciò implica che quest'ultimo rappresenta quel travaglio del negativo tanto indispensabile quanto transitorio: lo spirito può divenire pienamente se stesso solo dopo essere rientrato in sé, ossia dopo essere passato attraverso la mediazione del suo altro.²⁹ Riformulando quanto riportato pocanzi, si potrebbe, dunque, affermare che in termini hegeliani la natura sia indispensabile soprattutto nella sua transitorietà. Procedendo per sommi capi, le proprietà che Hegel le ascrive si raccolgono principalmente intorno alla determinazione di exteriorità, in quanto esteriore allo spirito e a se medesima.³⁰ Nondimeno, essa è parimenti caratterizzata come un che di immediato: a differenza dello spirito, la natura non si costituisce attraverso un dispiegamento di sé come entità unica, bensì si manifesta *qua* serie discreta di momenti differenziati ma simultanei. Gli assiomi che derivano da questi tratti fondamentali segnano alcuni punti chiave della concezione hegeliana della natura che la distinguono sostanzialmente dallo spirito. *In primis*, quella è

²⁶ Ivi, p. 60.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia Delle Scienze Filosofiche In Compendio*, a cura di A. Bosi, UTET, Novara, 2013, p. 506.

²⁸ Ivi, p. 1102.

²⁹ C. Ferrini, *Hegel On Nature And Spirit: Some Systematic Remarks*, in "Hegel-Studien", Vol. 46, 2012, pp. 136-7.

³⁰ G. Marmasse, *La Philosophie de la nature dans l'Encyclopédie de Hegel*, in "Archives de Philosophie", nr. 66, 2003, p. 218.

affetta da una radicale assenza d'unità, che solo l'attività spirituale può viceversa conferirle; *in secundis*, essa è e resta del tutto storica, da cui consegue la polemica di Hegel contro le teorie evoluzionistiche.³¹

La lettura che Adorno offre della posizione hegeliana, qui riassunta nei suoi punti più pertinenti, svolge un ruolo primario nel fornire le basi teoretiche al processo di dominazione della natura. L'analisi adorniana si compone caleidoscopicamente di molteplici prospettive che si intrecciano in una reciproca complementarità. Ciò significa che di questo stesso fenomeno Adorno rintraccia le radici su differenti livelli: socioeconomico, con l'avvento del capitalismo; storico-antropologico, con lo sviluppo della civiltà alimentato dalla paura della natura e dal conseguente istinto di sopravvivenza; epistemologico, con la supremazia del metodo scientifico moderno; e, infine, filosofico, con il successo dell'impianto sistematico hegeliano. Nei riguardi di quest'ultimo, va ricordato senz'altro che l'atteggiamento adorniano si configura nei termini di una complessa relazione dialettica: il debito innegabile che Adorno contrae nei confronti di Hegel lascia nondimeno spazio a taglienti critiche. Come si può ben immaginare, il tema della natura è campo di aperta contesa tra i due, che si acutizza maggiormente nel dominio della esperienza estetica della stessa, ossia del bello naturale.

A ben vedere, Adorno accusa Hegel di covare una vera e propria rabbia verso la natura³²: secondo la concezione hegeliana, essendo una sfera dove regna l'instabilità e la contingenza, essa necessita l'intervento dello spirito. Tuttavia, più che dell'*Aufhebung* dialettica quest'operazione assume piuttosto le forme di una completa cancellazione. Una tale sussunzione senza scarti del pensiero nei confronti della natura esemplifica magistralmente il *modus operandi* della filosofia dell'identità, di cui Hegel è adornianamente ritenuto il fautore principale. Nella sua visione sistematica e onnicomprensiva, tutte le dimensioni dell'oggetto sono tradotte con successo in categorie del pensiero, venendo così assimilato nella sua interezza. Al contrario, pur ammettendo una sua certa intellegibilità, Adorno insiste con tenacia nel sostenere l'irriducibilità di alcuni tratti dell'oggetto alle astrazioni soggettive, dimostrando così di accogliere nella sua

³¹ Ivi, p. 224. A tal proposito, si pronuncia anche Remo Bodei, specificando come la posizione hegeliana si allinei in favore dell'immobilità delle specie, sebbene non aderisca né al fissismo di Cuvier, né al trasformismo di Lamarck. Cfr. R. Bodei, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 162-8.

³² T. M. Kelley, *Adorno—Nature—Hegel*, in G. Richter (a cura di), *Language without soil. Adorno and late philosophical modernity*, Fordham University Press, New York, 2010, p. 99.

teoria anche il lascito kantiano. Nello specifico, alle manie ipertrofiche dell'intelletto resiste la materialità opaca e densa dell'esistenza oggettuale nella sua singolare particolarità.³³ Pertanto, la riflessione che Adorno sviluppa a tal proposito rinvia direttamente alla questione cruciale del rapporto soggetto-oggetto. In maniera pertinente e conseguente a quanto esposto finora, si rimarchi sin da subito l'accostamento che Adorno opera tra l'oggetto e ciò che, come si è visto, eccede le logiche dell'illuminismo, che invece credono di controllarlo completamente, ossia la natura.

Nelle pagine precedenti, si è tentato di restituire le considerazioni adorniane sulla natura attraverso le sue coordinate principali. A tal proposito, è stato menzionato l'intreccio dialettico che la lega intimamente alla storia, ossia l'idea di una storia naturale che attraversa il pensiero di Adorno in tutta la sua ampiezza. Ci si è, poi, più a lungo soffermati sulla dottrina ormai celebre della dominazione della natura a opera dell'uomo, quale suo tentativo di emancipazione dal potere naturale, ma al contempo quale sua ricaduta nello stesso. Lo spirito, che sorge dalla sopraffazione della natura, prima indomabile, come principio di ordine, vincola la sua libertà all'esercizio di coercizione sulle forze centrifughe dentro e fuori di sé.³⁴ Qui, infatti, si raccolgono già molte delle equivocazioni relative alla natura: quale costituzione interna dell'essere umano, questa è sottomessa nella sua dimensione corporale e istintuale al principio di autoconservazione, al servizio anch'esso della *ratio* dominatrice. Contemporaneamente, la natura è anche e soprattutto il materiale esterno su cui si esplica la forza ordinatrice dello spirito. Neutro sostrato quantitativo della scienza, mera materia scambiabile per il mercato capitalistico, la natura subisce mutilazioni sulle quali la civiltà ha costruito la propria instabile prosperità. Nondimeno, Adorno conferisce al naturale persino una significativa connotazione teoretica, allineandolo alla questione dell'oggetto, dopo aver istituito un confronto critico con Hegel.

Da quanto riportato si può dedurre con chiarezza l'importanza filosofica e la perseveranza cronologica che contraddistingue l'interesse adorniano nei confronti della tematica naturale. Sebbene vi si rilevino direttive di pensiero piuttosto costanti, non mancano certo flessioni comunque percepibili. Ragion per cui, malgrado l'impostazione argomentativa di *Dialettica dell'illuminismo* segni uno snodo cruciale nel dispiegamento

³³ A. Stone, *Adorno, Hegel, and Dialectic*, in "British Journal for the History of Philosophy", 22/6, 2014, p. 1129.

³⁴ M. Maurizi, *La filosofia e il suo altro. Adorno lettore di Hegel*, in "Dialegesthai", 2001, disponibile online: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/marco-maurizi-01>

della riflessione adorniana sulla natura, si stenta ad attribuirle anche un carattere conclusivo. In altre parole, la tesi che si va esponendo ipotizzerebbe un progressivo slittamento del *focus* adorniano verso uno sguardo eminentemente estetico sulla natura. Infatti, se l'apparato diagnostico di Adorno acquisisce già una forma ben definita nell'opera scritta con Horkheimer, e lo dimostra anche il massivo ricorso alla stessa nella panoramica precedente, le ultime fasi della produzione adorniana tendono a privilegiare un punto di vista estetico. Una tale evoluzione si può, inoltre, cogliere con particolare pregnanza esaminando il susseguirsi tematico dei corsi universitari adorniani sull'estetica. Come si avrà modo di notare, Adorno declina le sue osservazioni sulla natura, in modo graduale ma continuativo, sempre più verso il concetto di bello naturale, a cui la presente discussione sulla natura ha voluto fornire una premessa introduttiva.

2. Storia di un concetto estetico controverso

Nella storia dell'estetica quale disciplina filosofica, il bello naturale è senz'altro uno dei concetti che ha attraversato alcune tra le vicissitudini più singolari: in breve, da grande protagonista a completo reietto nel corso di qualche decennio. Per tale motivo, l'interessamento che Adorno gli riserva diventa ancora più significativo. In questo paragrafo, si intende presentare, allora, certi sviluppi estetici contemporanei del bello naturale, seguiti da un'esposizione dello stato dell'arte al tempo di Adorno, così come appare in Germania e al di fuori di essa. Si passerà poi, in ultima battuta, ad analizzare le fonti che Adorno stesso riporta per formulare la propria argomentazione, alla quale si accederà poi direttamente grazie alla via da quelle offerta.

Nonostante il carattere di *novum* nel dibattito estetico dell'epoca, l'attenzione che la letteratura secondaria ha dedicato alla teoria adorniana di tale concetto è stata particolarmente esigua. Fatta eccezione per monografie come *Theodor W. Adorno. Das Naturschönes als spekulative Gedankenfigur* di Günter Figal, pubblicata già nel 1977, la maggior parte degli studi risale a periodi decisamente più recenti³⁵. A incentivarli, ha contribuito verosimilmente una nuova sensibilità verso la bellezza naturale che in ambito tedesco è stata designata con il nome di "*Ästhetik der Natur*", mentre in quello anglofono

³⁵ Ultimamente si sono svolte ricerche, per esempio, che cercano di istituire un dialogo proficuo tra il pensiero adorniano e un concetto di recentissima coniazione, ossia l'antropocene, mettendo in luce il contributo che il primo può effettivamente apportare al secondo. Cfr. C. Flodin, A. S. Johansson, *Introduction to Special Issue: Adorno and the Anthropocene*, in "Adorno Studies", 3/1, 2019, pp. i-v.

compare come “*enviromental aesthetics*”. Differenti sono i percorsi e le metodologie che tali correnti di riflessione intraprendono, come lo è anche l’atteggiamento nei confronti del pensiero di Adorno, che li ha cronologicamente preceduti. L’intero filone anglofono, per esempio, lo ha ignorato in maniera sostanziale, scegliendo nondimeno come precursore un autore a lui coevo, Ronald Hepburn. Per contro, Adorno è interlocutore privilegiato di alcuni interpreti dell’*Ästhetik der Natur* tedesca, come Martin Seel.

2.1 L’Ästhetik der Natur dopo Adorno: Martin Seel e Gernot Böhme

Esponente della terza generazione della Scuola di Francoforte, Seel pubblica nel 1991 un’opera dal titolo *Eine Ästhetik der Natur*. Data anche la sua provenienza filosofica, non sorprende che nel corso dell’argomentazione egli faccia riferimento non solo ad Adorno, ma addirittura in modo specifico alla sua teoria del bello naturale. Pur riconoscendone il valore, Seel non si astiene, tuttavia, dal mantenere un atteggiamento critico nei confronti della riflessione adorniana, additandone i punti, a sua detta, problematici.³⁶ Segnatamente, egli ne denuncia la tendenza a ricadere in quella che Seel delinea come metafisica (negativa) della natura sotto il segno dell’immaginazione³⁷. Malgrado ciò, egli non può fare a meno di condividere il processo di riabilitazione adorniano del bello naturale, in dichiarata reazione alla propensione dominante nel dibattito estetico del XIX secolo. Infatti, dall’idea di un carattere di modello della natura per la produzione artistica si è passati bruscamente al suo rovescio: l’arte sarebbe ora il modello della recezione estetica della natura. In Oscar Wilde Seel individua, così, il rappresentante più indicativo di quest’atteggiamento.³⁸

Il progetto seeliano si configura come un tentativo di descrizione sistematica e normativa delle possibilità della percezione estetica della natura oggi. Esso si fonda sulla convinzione dell’importanza del valore estetico della natura per gli esseri umani, ossia della salvaguardia di un procedere non meramente strumentale verso di essa. Portando a espressione l’esperienza odierna del bello naturale, l’estetica può effettivamente contribuire a configurare un approccio diverso rivolto alla natura. Tuttavia, molto adornianamente, Seel riconosce la fallacia di una delimitazione dell’oggetto dell’estetica

³⁶ Cfr. il paragrafo – eloquente già dal titolo – *Adornos Rückfall* in M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, pp. 178-81.

³⁷ Ivi, p. 181.

³⁸ Ivi, p. 173.

della natura alla natura stessa, scindendolo quindi dagli altri ambiti dell'estetico, tra cui l'arte. Per dispiegarlo pienamente, a suo avviso, si deve prendere in considerazione lo spettro intero dell'estetica e persino oltrepassarlo. Analogamente alla sua lettura della filosofia di Adorno, ricondotta in ultima istanza alla dimensione etica,³⁹ Seel concentra il nucleo fondante del suo libro nell'idea che un'estetica della natura realizzata si debba manifestare come parte integrante di un'etica generale del buon vivere. In altri termini, si coglie davvero il bello naturale solo quando vi si scorge una possibilità di vita umana esemplare.⁴⁰

A ben vedere, la costruzione filosofica di Seel è senza dubbio ben strutturata e cosciente della tradizione estetica nella quale si inserisce e con la quale è in costante confronto. Tuttavia, come rimarca anche Paolo D'Angelo, il risvolto etico sembra acquisire un tale rilievo nell'argomentazione da far risultare i motivi strettamente estetici semplici espedienti per affermare principi etici in difesa della natura. Questi ultimi, formulati ricorrendo a un lessico tipicamente francofortese, sono alimentati dalla legalità propria riconosciuta alla bellezza naturale, la quale perde, in realtà, così l'autonomia appena riconquistata dall'arte in favore di una subordinazione all'etica. Seel non pare accorgersi che il suo tentativo di stabilire una pari dignità del bello naturale rispetto a quello artistico rischia, allora, immediatamente di fallire. La subalternità, di fatto, all'etica che egli senza difficoltà ascrive al bello naturale avrebbe incontrato, viceversa, forti resistenze, dati i nostri presupposti culturali, se applicata al bello artistico.⁴¹

Accanto a Seel, negli stessi anni⁴² un altro autore tedesco ha inaugurato un filone di ricerca sull'estetica della natura, che ha riscosso un notevole successo⁴³: il riferimento è qui diretto a Gernot Böhme e alla sua estetica ecologica dell'atmosfera. Nel darle forma, anche Böhme si è misurato con il pensiero di Adorno, riconosciuto nel suo tentativo di

³⁹ In occasione del centesimo anniversario della nascita di Adorno, Seel si augura che possa essere giunto il momento di promuovere nuove prospettive nella ricezione del pensiero adorniano. In particolare, «*es wäre an der Zeit, die ethischen Koordinaten freizulegen, die seine gesellschaftlichen und politischen Diagnosen in jeder Zeile prägen. Schließlich gehört Adorno mit Nietzsche und Heidegger zu denjenigen Autoren, die nur darum keine Ethik geschrieben haben, weil ihr Werk durchweg eine Ethik ist*». Cfr. M. Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, cit., p. 29.

⁴⁰ M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, cit., pp. 9-10.

⁴¹ P. D'Angelo, *Il ritorno del bello naturale*, in "Cultura e scuola", N. 125, 1993, pp. 214-5.

⁴² Le sue opere più significative, quali ad esempio *Für eine ökologische Naturästhetik* e *Atmosphäre*, sono pressoché coeve alla produzione seeliana, essendo datate rispettivamente 1989 e 1995 (nel 2013, è uscita per la Suhrkamp un'edizione ampliata del volume sulle atmosfere, dal titolo *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*).

⁴³ Le teorie di Böhme hanno trovato una forte risonanza anche in Italia, grazie agli studi di Tonino Griffero. Cfr. per esempio T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

riabilitare esteticamente la natura. In particolare, un tale confronto si concretizza nel suo saggio *Aesthetics of Nature – A Philosophical Perspective*, il quale prende esplicitamente le mosse proprio da un'analisi dello sforzo adorniano, che, secondo Böhme, resta nel solco di un'estetica *qua* teoria. *Vis à vis* la filosofia hegeliana, Adorno libera finalmente l'estetica dagli angusti argini di una teoria dell'arte, rendendo di nuovo possibile concepirla come un modo fondamentale di esperire la realtà. Ciononostante, Böhme non può fare a meno di imputargli la colpa di persistere nel paradigma dell'estetica tradizionale e, dunque, di produrre in fin dei conti solo una teoria della bellezza, elitaria e incapace di aprirsi all'esperienza dell'atmosfera.⁴⁴

L'apporto che Adorno può fornire all'attuale estetica della natura è, pertanto, limitato, giacché non aiuterebbe nell'affrontare il problema centrale della questione ambientale, ossia l'esperienza diretta sull'uomo delle conseguenze del suo agire sulla natura. In un tale contesto, la speranza profonda che anima la riflessione di Böhme è di illuminare il contributo che nozioni estetiche potrebbero conferire alla relazione uomo-natura. Gli esempi addotti danno conto di un relazionarsi alla natura differente da un suo dominio. Essi sono il concetto adorniano di mimesi, quale comportamento che accetta l'altro come valore in sé; il concetto di natura come soggetto, impiegato da Marcuse e Bloch, che si oppone diametralmente alla tendenza di trattare la natura *qua* oggetto e mera materia; infine, il concetto blochiano di un'alleanza con la natura, ossia l'idea di una tecnologia che instaura con quella una relazione di co-produttività.⁴⁵

Alla luce di queste considerazioni, il fulcro della proposta böhmeiana sta, allora, nell'affermare la necessaria reintegrazione nella concezione dell'uomo del suo stesso corpo, ovvero di quell'elemento naturale che nondimeno l'uomo è. Sia la scienza che l'estetica moderne hanno progressivamente estirpato dai loro processi esperienziali il valore corporale. Al contrario, Böhme ne ribadisce la centralità per l'attuale questione ambientale: per comprenderlo adeguatamente, l'estetica deve allora rivolgersi alla ricerca antropologica. La relazione con il nostro corpo, quale natura a noi più prossima, determinerebbe anche quella con la natura esterna. Ciò si traduce per Böhme in un movimento bidirezionale: nel processo percettivo, egli distingue una *Befindlichkeit* attiva, ovvero la presenza corporea della soggettività percipiente, che è tuttavia influenzata dalle

⁴⁴ G. Böhme, *Aesthetics of Nature – A Philosophical Perspective*, in H. Zapf (a cura di), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, cit., pp. 123-6.

⁴⁵ Ivi, pp. 128-30.

cosiddette atmosfere, in cui il corpo inevitabilmente esiste.⁴⁶ Questo è, a tutti gli effetti, il concetto chiave e fondante della filosofia böhmeiana, sebbene sia tutt'altro che facilmente tematizzabile. Böhme ne parla come della «realtà che accomuna il percipiente e il percepito»⁴⁷, come di uno stato emotivo-affettivo, dove viene meno la ferrea opposizione del soggetto staccato dall'ambiente, per lasciare posto alla massima continuità fra i due.

Martin Seel e Gernot Böhme rappresenterebbero, dunque, esempi paradigmatici di alcune delle direttive che informano il recente interessamento verso il bello naturale. Dopo un'assenza prolungata e generalizzata dai dibattiti estetici, questo tema vive una fortunata *renaissance* ad opera principalmente, tuttavia, di figure di estrazione non immediatamente estetica, ma piuttosto etica, ecologista o scientifica. Da ciò si può dedurre che un tale ritorno tematico non sia avvenuto, in sostanza, nel solco adorniano, sebbene egli venga, in misura variabile, citato. In ultima analisi, sembrerebbe che le considerazioni che Adorno ha formulato in materia di bello naturale siano, a quanto pare, troppo filosoficamente orientate per gli studi più recenti, ma al contempo troppo orientate alla natura per un approccio estetico classico, che ha spesso e volentieri privilegiato altri aspetti del suo filosofare. L'esito di un simile limbo ricettivo si traduce in una significativa negligenza critica nei confronti di alcune delle pagine più belle che Adorno abbia mai scritto.

Nella storia del pensiero occidentale successiva ai sistemi idealistici, la riflessione che Adorno formula intorno alla questione del bello naturale costituisce pressoché un *unicum*. Sulla sua singolarità si è interrogato anche Lambert Zuidervaart, il quale ha individuato soltanto qualche altra rara occorrenza del tema, senza che, per giunta, nessuna di esse raggiungesse la complessità e raffinatezza adorniane.⁴⁸ A tal riguardo, nell'Europa occidentale del secondo dopoguerra, si potrebbe nominare il testo monumentale del 1953 di Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dove il riferimento alla natura trova spazio nella caratterizzazione dell'oggetto naturale. In una catena di confronti, Dufrenne cerca di determinare l'oggetto estetico attraverso similitudini e distinzioni con gli esseri viventi, gli oggetti significanti, quelli d'uso e persino quelli naturali. Tuttavia, il suo non è un interessamento alla questione naturale in sé, quanto piuttosto un approccio

⁴⁶ Ivi, pp. 132-3.

⁴⁷ G. Böhme, *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*, in "Rivista di estetica", a cura di Griffero-Somai, No. 33. (3/2006), anno XLVI, disponibile online: [L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica \(openedition.org\)](http://L'atmosfera.come.concetto.fondamentale.di.una.nuova.estetica.openedition.org)

⁴⁸ L. Zuidervaart, »Weh spricht vergeh« in M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (a cura di), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2019, pp. 193-4.

strumentale per avvicinarsi meglio all'essere dell'oggetto estetico, che *par excellence* resta l'opera d'arte.⁴⁹

Nell'estetica angloamericana, invece, Zuidervaart indica come tendenza speculativa dominante la formulazione di teorie dell'arte, che di fatto tralasciano completamente la problematica del bello naturale. Ne sono esempi calzanti le opere *Feeling and Form* (1953) di Susanne K. Langer, *Aesthetics* (1958) di Monroe Beardsley e *Languages of Art* (1968) di Nelson Goodman.⁵⁰ Anche in questo contesto, Zuidervaart menziona un'eccezione in merito, ossia *The structure of aesthetics* (1963) di Francis E. Sparshott. Dando svolgimento al suo intento di indagare il campo di azione e la struttura interna dell'estetica⁵¹, Sparshott ne presenta una panoramica generale, riportandone le problematiche principali, le loro varie interconnessioni e le loro eventuali risoluzioni. Dopo aver dedicato i primi capitoli ad alcune osservazioni relative al termine "estetica" e agli approcci storicamente adottati, Sparshott studia il lemma "bellezza", essendo quest'ultimo un elemento chiave impiegato di frequente nella definizione stessa dell'estetica. Sulla scia di tali considerazioni, egli avanza la questione della determinazione del riferimento della bellezza, il quale ha coinciso talvolta anche con la natura. Di conseguenza, Sparshott incentra il terzo capitolo dell'opera sulla distinzione tra bellezza naturale e artistica, tra oggetto naturale e opera d'arte secondo alcuni criteri, quali isolamento, imitazione e creazione, completezza ed espressività, stile, attenzione e interpretazione.⁵²

Sorprendentemente Zuidervaart non accenna a un altro autore anglofono, la cui riflessione sulla bellezza naturale ha davvero segnato una svolta epocale nell'ambito dell'*enviromental aesthetics*: Ronald Hepburn.

2.2 Teorizzazioni anglofone: Ronald Hepburn e l'*enviromental aesthetics*

Come anticipato pocanzi, un destino totalmente diverso dall'oblio adorniano è toccato in sorte a Ronald Hepburn. Il suo saggio *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* ha significativamente influenzato gli sviluppi della cosiddetta *enviromental aesthetics*, che ancora oggi rappresenta una delle correnti del pensiero estetico più vivaci

⁴⁹ M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo, L. Jacobson, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 72.

⁵⁰ L. Zuidervaart, »*Weh spricht vergeh*«, cit., p. 193.

⁵¹ F. E. Sparshott, *The Structure of Aesthetics*, University of Toronto Press, Toronto, 1963, p. V.

⁵² Ivi, pp. 92-101.

e produttive. Resta nondimeno paradossale che Hepburn pubblichi questo testo proprio nel 1966, ponendo le basi per un nuovo e fecondo paradigma dell'apprezzamento estetico della natura. A ben vedere, a quest'altezza, ma in una tradizione filosofica parallela, Adorno abbozza già la sua teoria del bello naturale, che apparirà tuttavia nella sua forma più compiuta solo nel 1970 con la postuma *Teoria estetica*. Malgrado una simile prossimità temporale, la ricezione del pubblico ha riservato loro esiti assai diseguali.

Prima di affrontare direttamente il saggio in questione, potrebbe essere utile abbozzarne il contesto di genesi. Secondo quanto già riportato da Zuidevaart, l'approccio analitico prevalente nei decenni intorno alla metà del Ventesimo secolo abbandona qualsiasi interesse estetico nei confronti di tutto ciò che non è arte. Analogamente a quello che accadde con l'idealismo tedesco, la rimozione di ogni altro aspetto dell'estetica avviene con l'istituzione di una perfetta identità di essa con la filosofia dell'arte. Oltre alle opere già citate, è altrettanto pertinente il riferimento ai volumi sull'estetica di Joseph Margolis e William Kennick, i cui rispettivi titoli danno eloquentemente conto di una tale coincidenza: *Philosophy Looks at the Arts* (1962) e *Art and Philosophy* (1964). Stando a queste posizioni, non si tratta solo di limitare al campo artistico la ricerca filosofico-estetica, bensì l'apprezzamento estetico stesso, giungendo, in alcuni casi, persino a stabilire esplicitamente la non-esteticità del mondo naturale⁵³.

Per contro, Hepburn non esita a manifestare insoddisfazione nei confronti di un paradigma così elitario, che *a priori* rimuove quelle che in realtà sono fonti di un'esperienza estetica altrettanto ricca, per quanto diversa. Al contempo, le sue teorizzazioni danno voce anche alla nascente consapevolezza pubblica di un certo valore estetico dell'ambiente naturale, la quale non può trovare riscontri né nel filone analitico dominante, né nell'atteggiamento di distante contemplazione paesaggistica, tipico soprattutto del diciottesimo secolo.⁵⁴ Lo studio di Hepburn vuole, dunque, colmare questo vuoto teorico, dando voce a istanze fino a quel momento ignorate, come cita il titolo del suo saggio, ma che egli avverte alquanto urgenti.

Prevedibilmente, il testo si apre con la denuncia dell'effettiva scomparsa della tematica del bello naturale dal dibattito estetico. A tal proposito, Hepburn menziona, a sua volta,

⁵³ Cfr. per esempio D. Mannison, *A Prolegomenon to a Human Chauvinistic Aesthetic*, in D. Mannison, M. McRobbie, and R. Routley (a cura di), *Environmental Philosophy*, Australian National University, Canberra, 1980.

⁵⁴ A. Carlson, A. Berleant, *Introduction: The Aesthetics of Nature*, in A. Carlson, A. Berleant (a cura di), *The Aesthetics of Natural Environments*, broadview press, Toronto, 2004, p.14.

monografie in lingua inglese che ben esemplificano questa rimozione: *Aesthetics and Language* di William Elton nel Regno Unito e *The Problems of Aesthetics* di Eliseo Vivas e Murray Krieger in America. Le cause individuate da Hepburn appartengono a domini differenti: socialmente, si è assistito a una progressiva perdita di fiducia razionale nei confronti della natura e a una sua sostanziale esclusione dalla vita dell'uomo. Teoreticamente, si è sostenuto che nell'esperienza estetica della natura mancano elementi cruciali per una visione rigorosa dell'estetica. Viceversa, Hepburn rimarca i rischi che derivano da una permanente soppressione del bello naturale in termini sia di privazione di un insieme di dati esteticamente rilevanti, sia, di conseguenza, di una crescente difficoltà esperienziale nei confronti degli stessi.⁵⁵

Dopodiché al lettore viene offerta una rapida sintesi di tratti che indubbiamente distinguono un'opera d'arte da un oggetto naturale. A differenza di autori citati in precedenza che si sono parimenti misurati con simili distinzioni, Hepburn vi introduce anche un giudizio di valore: l'effettiva diversità o mancanza di alcune caratteristiche dell'opera d'arte nell'oggetto naturale non implica l'irrilevanza estetica di quest'ultimo. Per esempio, tra i due varia il livello di coinvolgimento tra soggetto e oggetto: la pervasività di un'esperienza estetica con il naturale può essere minima come accade in una relazione spettatoriale quale quella artistica, oppure può intensificarsi, come quando si è circondati da alberi in una foresta. A ciò si aggiunge anche un elemento riflessivo precluso all'arte, ovvero il nostro sentirci simultaneamente nella natura e parte di essa. Altrettanto indicativa è la questione della delimitazione: un'opera d'arte è per Hepburn un qualcosa di costitutivamente circoscritto⁵⁶, il che contribuisce all'idea di una sua compiutezza formale. L'assenza, invece, di una cornice, in senso lato, ostacola ogni piena determinatezza nell'oggetto naturale estetico, ma in compenso veicola un senso di apertura e irrequietudine esperienziali del tutto peculiari. Lo scopo ultimo, infatti, di tali distinzioni mira polemicamente alla loro assimilazione nell'educazione e nelle teorizzazioni estetiche, affinché si riesca a comprendere in modo adeguato l'esperienza del bello naturale, senza

⁵⁵ R. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in A. Carlson, A. Berleant (a cura di), *The Aesthetics of Natural Environments*, cit., pp. 44-5.

⁵⁶ In realtà, l'idea sia di una staticità contemplativa dell'osservatore che di una delimitazione intrinseca dell'opera d'arte era già fonte di controversie: basti pensare, infatti, alla produzione musicale di John Cage, soprattutto a quella a partire dagli Anni '50.

ricercarvi invano ciò che si ottiene soltanto o massimamente in quella delle opere d'arte.⁵⁷

Il saggio prosegue indicando diversi approcci che sono stati applicati allo studio dell'oggetto estetico, inteso primariamente come oggetto artistico, ma che hanno istituito confronti anche con l'oggetto naturale. Di nuovo, l'interessamento di Hepburn è rivolto principalmente a constatare se i suddetti siano stati condotti in modo equo rispetto alla bellezza naturale. In particolare, egli si sofferma sulla tendenza estetica nata in aperta polemica con la teoria dell'espressione. Se quest'ultima vede l'opera d'arte come *medium* di comunicazione tra artista e spettatore, i suoi critici considerano l'artefatto un oggetto tra oggetti e, pertanto, la sua analisi è l'analisi delle sue qualità osservabili, della sua organizzazione. Sebbene uno slittamento di *focus* dalle intenzioni dell'artista all'oggetto stesso sia produttivo sotto molti aspetti, questa posizione non è, comunque, immune a sua volta da criticità. In altre parole, Hepburn sostiene la necessità di rimarcare le differenze che intercorrono tra vari oggetti: determinate circostanze contestuali regolano, per esempio, la nostra esperienza estetica dell'artistico e saranno senza dubbio distinte da quelle che configurano la nostra esperienza estetica del naturale. Urge, allora, il bisogno di una discussione approfondita e specifica sul bello naturale.⁵⁸

Uno dei temi che una tale discussione dovrebbe affrontare è certamente una riconsiderazione del lessico estetico, formulato considerando anche la natura e non soltanto l'arte. Tra i tanti, Hepburn si concentra sul termine "*realize*", che nell'accezione d'interesse attuale designa un rendere o divenire vivido alla percezione ed è una delle attività principali nell'esperienza estetica della natura. Questo senso del realizzare struttura l'azione dell'immaginazione in un contesto di bellezza naturale episodico⁵⁹, che può alle volte essere a ragione smentito. Hepburn lo illustra attraverso l'esempio di un tronco di un grosso albero, di cui non posso dire di aver realizzato la forza e resistenza se, avvicinandoci, crolla al primo tocco, perché marcio. Eppure, in prima battuta, resta innegabile il fatto che la mia esperienza è effettivamente avvenuta. È in gioco, allora, il rapporto che si instaura tra l'esperienza estetica e la verità: per alcuni, l'indifferenza verso quest'ultima è parte integrante della definizione dell'estetico; altri, invece, ricercano una

⁵⁷ Ivi, pp. 45-8.

⁵⁸ Ivi, pp. 53-5.

⁵⁹ J. G. M. Basabe, *Critica de la racionalización estética: la belleza natural en Ronald Hepburn*, in "(pensamiento), (palabra)... Y obra", nr. 20, 2018, p. 89.

certa stabilità e ripetibilità dell'esperienza estetica. Avviandosi verso la chiusura della sua riflessione germinale, ciò che Hepburn sembra ipotizzare sarebbe piuttosto una forma di compromesso, a tratti inevitabile, che avvicina il realizzare immaginativo alla conoscenza dell'oggetto e che si arresta quando impoverisce, invece che arricchire, l'esperienza estetica. L'immagine che meglio veicola tale bilanciamento è l'attimo dello strattone di quella corda che lega l'esperienza estetica alla percezione dell'oggetto particolare e alla sua individualità percepita. Lo sforzo andrebbe quindi nella direzione di un'esperienza estetica integrale, ossia una ricerca di un senso di unità che alla specificità naturale stringa elementi di spiritualizzazione e umanizzazione.⁶⁰

A ben vedere, dunque, tra Adorno e Hepburn non mancano di certo divergenze che includono l'adozione di lingue, di paradigmi di pensiero, di tradizioni filosofiche differenti. Ciononostante, entrambi, parallelamente uno all'altro e senza incontrarsi mai, hanno colto l'urgenza di riabilitare esteticamente una tematica da lungo tempo trascurata. Pertanto, non è privo di interesse tentare di far dialogarne le teorizzazioni, giacché dimostrano di possedere più affinità di quanto si possa *prima facie* immaginare. La stessa intuizione è condivisa da Marta Tafalla che si è impegnata, infatti, in una loro lettura incrociata, con lo scopo di far comunicare non solo questi pensieri ma, di riflesso, anche la filosofia continentale con quella analitica.⁶¹

Complessivamente, risulta evidente come sia Adorno che Hepburn avvertano nell'estromissione del bello naturale una perdita per l'estetica stessa e per la relazione uomo-natura. Allo stesso modo, entrambi gli riconoscono un valore tale da non essere immediatamente e interamente riconducibile alla teoria dell'arte. Infine, ambo le riflessioni sono animate da un certo anelito verso la riconciliazione tra il naturale e l'umano. Malgrado ciò, restano altrettanto tangibili anche le profonde discrepanze che li separano. Se da un lato Hepburn offre una teorizzazione più sistematica, tipica dell'approccio analitico e visibile soprattutto nella sua distinzione tra oggetto artistico e naturale; dall'altro, Adorno concepisce le sue osservazioni sul bello naturale come costitutivamente intrecciate a una dimensione storico-sociale molto marcata. Quest'ultima è alla base, per esempio, di una differenza che è più che soltanto lessicale. Sin dal titolo del suo saggio, Hepburn denuncia l'omissione [*the neglect*] del bello naturale, fornendone per lo più una descrizione fattuale.

⁶⁰ R. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, cit., pp. 55-8.

⁶¹ M. Tafalla, *Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno*, in "Environmental Ethics" 33, no. 1, 2011, p. 45.

Per contro, Adorno parla piuttosto di una rimozione prolungata [*Verdrängung*] ai danni del bello naturale, ovvero di un fenomeno che non può essere semplicemente constatato, ma che necessita un'indagine più approfondita. In particolare, le cause della sua repressione in estetica sono ricondotte alla crescente supremazia di concetti come libertà e dignità umane nella filosofia, riflesso speculativo del dominio del soggetto borghese sulla natura nella realtà sociale. Il punto chiave sta, allora, nel cogliere il tratto specificamente adorniano di leggere l'esperienza estetica *tout court* non meno che naturale in relazione con l'intero sociale, dimostrando che la sua teoria estetica è parte integrante della sua teoria critica.⁶²

In ultima analisi, si potrebbe affermare che la divergenza più significativa si sia, comunque, manifestata nelle diverse accoglienze che il pubblico ha riservato loro. Se si è soliti indicare Hepburn come iniziatore dell'*enviromental aesthetics* nell'ambito angloamericano, nella tradizione continentale, invece, lo sforzo adorniano di riabilitare il bello naturale è stato di regola subordinato alla sua discussione sull'opera d'arte moderna, ritenuta il fuoco centrale della sua estetica.⁶³ Pertanto, per concludere questa breve digressione sul pensiero analitico, sono di seguito illustrate le coordinate principali di ricerca sull'*enviromental aesthetics* che trovano nell'opera di Hepburn espliciti presupposti.

Dal rifiuto di quest'ultimo ad adeguare l'apprezzamento estetico della natura all'antico paradigma di una distanza contemplativa delle sue proprietà sensibili e formali nascono due filoni di ricerca, che dal saggio del 1966 traggono il loro spunto iniziale. Il primo rimarca il ruolo del cognitivo nell'apprezzamento estetico naturale e trova in Allen Carlson uno dei suoi più illustri sostenitori: egli intende avanzare una considerazione estetica della natura per ciò che essa di fatto è. A tal fine, come avviene per l'arte, si deve cognitivamente coinvolgere la storia naturale e la conoscenza scientifica.⁶⁴ Analogamente a Carlson, negli Anni '90, Yuriko Saito respinge approcci artistici e culturali per l'apprezzamento estetico della natura, la quale deve essere percepita secondo i propri termini. Un approccio basato sulla scienza può contribuire a questo scopo, ma necessita parimenti l'integrazione di elementi dalla mitologia o dal folklore, che narrano a loro modo la storia della natura.⁶⁵

⁶² J. Daniels, *Figurations of Nature in Kant and Adorno*, cit., pp. 19-20.

⁶³ Ivi, p. 17.

⁶⁴ A. Carlson, A. Berleant, *Introduction*, cit., p. 16.

⁶⁵ Ivi, p. 19.

Il secondo filone, invece, si scaglia contro il concetto tradizionale di contemplazione disinteressata, sostenendo la capacità dell'ambiente naturale di offrire una modalità di apprezzamento aperta e coinvolgente. Arnold Berleant, per esempio, teorizza la cosiddetta "*aesthetics of engagement*" come paradigma per la percezione estetica tanto dell'arte quanto della natura, che intende trascendere le dicotomie più tradizionali, quale soggetto/oggetto, e diminuire la distanza tra percepito e percipiente. Il campo d'azione della sua estetica si allarga, dunque, a qualsiasi ambiente. Inoltre, accanto a questi approcci, se ne sviluppano ovviamente numerosi altri, tra cui quello di Noël Carroll, che completa l'insieme di dati derivanti dalla conoscenza scientifica con le nostre reazioni emotive alla natura, in qualità di risposta estetica comune al mondo naturale. Tuttavia, a differenza di Berleant, la posizione di Carroll non richiede un'immersione nella natura.⁶⁶ Infine, tra le svariate direttive che l'estetica ambientale contemporanea ha intrapreso, è bene citare un ultimo approccio che non individua il suo punto archimedeo né nella conoscenza né nell'emozione, bensì nell'immaginazione. Questa linea di pensiero è articolata da Hepburn stesso, il quale argomenta in favore di un'immaginazione metafisica che scopre significati trascendenti nella nostra esperienza della natura, dove nella percezione del particolare è infuso il senso del tutto. Il ruolo dell'immaginazione è ulteriormente elaborato da Emily Brady, che ne identifica ben quattro modalità specifiche: esplorativa, proiettiva, ampliativa e rivelativa, tutte chiamate a integrare e a incrementare il campo della nostra percezione.⁶⁷

2.3 *Teorizzazioni tedesche: Simmel e Ritter*

Prima di giungere alla versione adorniana della storia del concetto di bello naturale, ovvero della sua repressione costante nel dibattito estetico post-kantiano, si presentino le principali riflessioni, coeve o immediatamente precedenti ad Adorno, che lambiscono in qualche modo la discussione sull'esperienza estetica della natura: Georg Simmel e Joachim Ritter. Entrambi non offrono una teorizzazione del bello naturale in sé, bensì si dedicano precipuamente alla questione del paesaggio. Come si è potuto notare dall'*excursus* in chiusura del secondo capitolo, anche Adorno si è misurato con lo stesso tema, quale parte integrante tuttavia della sua più ampia analisi della bellezza naturale. Stando all'indagine

⁶⁶ Ivi, p. 17.

⁶⁷ Ivi, pp. 18-9.

adorniana, il paesaggio culturale è una delle possibili occasioni, in cui il bello naturale si manifesta, portando a viva espressione la sofferenza passata, inflitta dall'uomo. Al centro del *focus* adorniano resta, dunque, sempre il tentativo, per quanto problematico, di articolare una teoria del bello naturale.

Al contrario, la storia del pensiero occidentale pone all'origine del concetto di paesaggio un atteggiamento differente: nonostante nasca soprattutto nelle lingue neolatine come un concetto esplicitamente estetico, esso sta a indicare non il paesaggio reale, ma la sua rappresentazione artistica, innanzitutto pittorica.⁶⁸ Una tale concezione ha comportato evidenti risvolti sulla modalità attraverso cui il paesaggio è stato inteso, ossia «come la proiezione sulla natura di quello che la pittura ci ha insegnato a vedere»⁶⁹. La decisione di ripercorrere in sintesi le osservazioni di Simmel e Ritter trova giustificazione nell'offrire posizioni che non coincidono perfettamente con il paradigma appena citato, mostrando un genuino, nel caso di Simmel pure predominante, interesse per il paesaggio reale. Ciononostante, né Simmel né Ritter inscrivono le loro trattazioni nel solco della teoria del bello naturale⁷⁰: nelle loro teorie, manca infatti qualsiasi interrogazione sulla sua scomparsa dal dibattito estetico, come anche qualsiasi rivendicazione di un suo legittimo reinserimento. Pertanto, attraverso una sintetica esposizione delle loro posizioni, emergerà la peculiarità e l'originalità di quella adorniana.

In prima battuta, quest'indagine prende le mosse dal saggio *Philosophie der Landschaft* di Simmel. Si tratta di una scelta dettata *in primis* da ragioni cronologiche. Il testo, datato 1913, precede di alcuni decenni le riflessioni di Adorno e costituisce in qualche misura il punto d'avvio e l'interlocutore privilegiato di gran parte della filosofia paesaggistica del Novecento. In realtà, il lavoro intellettuale simmeliano sul paesaggio si è concretizzato in diversi saggi, tutti più o meno coevi, tra cui *I paesaggi di Böcklin* (1895), *Le Alpi* (1911), *Le rovine* (1911)⁷¹. La sua analisi spazia da tentativi definitivi del concetto di paesaggio all'esame di sue manifestazioni precise tanto artistiche quanto prettamente naturali,

⁶⁸ P. D'Angelo, *Estetica e Paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 9.

⁶⁹ Ivi, p. 11.

⁷⁰ Di diverso avviso è Ulrik Bisgaard, che, nelle sue considerazioni sul ritorno del bello naturale, cita accanto ad Adorno proprio Ritter, quali eccezioni rispetto a un atteggiamento di diffusa omissione. Cfr. U. Bisgaard, *The return of the aesthetic experience of nature – historical and present conceptions*, in “Nordisk Estetisk Tidsskrift”, nr 32, 2005, p. 7.

⁷¹ Come Simmel, anche Adorno cita il fenomeno delle rovine nella sua trattazione del paesaggio culturale. In particolare, i due filosofi concordano sul valore delle rovine quale innesto storico dell'attività umana e della forza della natura. Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 87 e G. Simmel, *Le rovine*, in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, M. Sassatelli (a cura di), Armando Editore, Roma, 2006, p. 73.

passando per lo studio del rapporto tra creazione dell'uomo e forza della natura.⁷² Nel complesso, questi sono aspetti che catturano l'interesse anche di Adorno, ma le tesi attraverso cui i due filosofi li articolano divergono in modo significativo. Va, inoltre, ricordato che Adorno era un profondo conoscitore del pensiero simmeliano, sebbene ne facesse spesso il bersaglio critico del suo filosofare.

Ad ogni buon conto, Simmel elabora una concezione ben determinata di ciò che egli intende per paesaggio, ossia «una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di più infinitamente esteso»⁷³. Ne consegue, pertanto, che il paesaggio non può dirsi propriamente natura, giacché gli è essenziale il momento della delimitazione, mentre quella si definisce proprio come «l'infinita connessione delle cose [...], che si esprime nella continuità dell'esistenza temporale e spaziale».⁷⁴ In un siffatto concetto paesaggistico, l'operazione demarcativa che lo rende tale conferisce a un intorno un rilievo particolare, che in natura non possiede. Ragion per cui, Simmel sottolinea come non basta che si dia natura affinché ci sia un paesaggio: per esistere, quest'ultimo necessita l'azione di un principio unificatore umano. La naturalità dei suoi elementi non attenua la contrapposizione che si instaura tra il suo essere frammento, percepito nondimeno come totalità, e la totalità effettiva della natura. Per accedere a una tale esperienza, tuttavia, la comunione spontanea con la naturalità deve aver ormai ceduto il passo alla lacerazione, consumatasi con la fine della civiltà medievale. Il paesaggio offrirebbe così una forma di compensazione alla perdita di un'adesione immediata alla natura, dischiudendo un momento di conciliazione. Così facendo, nello spazio di qualche riga, Simmel introduce una questione che segnerà il dibattito fino ai giorni nostri, ossia l'intreccio tra percezione paesaggistica e modernità. La sua posizione in merito è inequivocabile: l'antichità e il Medioevo rivelavano ancora un sentimento profondo della natura, a cui soltanto con il successivo sorgere dell'individualizzazione subentra lo sviluppo di una coscienza paesaggistica.⁷⁵

Come ricordato in apertura di paragrafo, il senso del paesaggio è storicamente legato alla sua trasposizione artistica, specie pittorica. Dunque, è evidente che anche Simmel si misuri con il rapporto tra l'esperienza diretta del paesaggio e la sua rappresentazione

⁷² M. Sassatelli, *Presentazione. L'esperienza del paesaggio*, in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., p. 8.

⁷³ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., p. 55.

⁷⁴ Ivi, p. 54.

⁷⁵ Ivi, pp. 55-6.

nell'arte⁷⁶. Se nell'Ottocento si assisteva prevalentemente a un indiscusso primato della raffigurazione pittorica che permetteva, di riflesso, di farci cogliere la natura *qua* paesaggio, la proposta simmeliana appare più complessa.⁷⁷ Essa può, tuttavia, ben riassumersi nel seguente passaggio:

il paesaggio come opera d'arte sorge come continuazione, intensificazione e purificazione del processo in cui il paesaggio, nel senso linguistico abituale, sorge in tutti noi dalla mera impressione di singole cose della natura.⁷⁸

Simmel scorge una precisa continuità tra le due esperienze con il paesaggio, tant'è che la percezione comune di questo è già opera d'arte in *statu nascendi*, che diviene poi effettivamente tale grazie al perfezionamento dell'artista. Che i momenti di un siffatto processo si succedano, per quanto unidirezionalmente, in modo più agevole in corrispondenza di un paesaggio che di un essere umano è giustificato da Simmel ricorrendo alla maggior distanza con cui il primo ci appare, ovvero in quanto fonte privilegiata di obiettività.

Tratto peculiare e conclusivo del saggio è senz'altro la nozione simmeliana di *Stimmung*. Resa in italiano approssimativamente con "tonalità sentimentale", essa rappresenta quell'elemento che trasforma la frammentarietà del paesaggio in interezza unitaria, diversa da quella del pensiero razionale, della religione o di qualsiasi finalità pratica. Viene, dunque, da domandarsi in che misura la *Stimmung* possieda il carattere oggettivo che Simmel le attribuisce, giacché resta pur sempre essenzialmente un atto spirituale del soggetto. Anche se in modo forse non del tutto soddisfacente, per evitare qualsiasi riduzione del paesaggio a sentimento privato, Simmel si accinge a identificare la *Stimmung* con l'individualità irriducibile di ciascun paesaggio, con il suo principio unificatore e vivificante, inseparabile dallo stato d'animo che esso provoca in noi: fasi scomposte di un solo processo spirituale.⁷⁹

L'interesse teorico che Simmel mostra nei confronti del paesaggio testimonia una volontà di indagine estetica su un aspetto specifico della bellezza naturale, il quale intrattiene, per altro, una relazione diretta con la vita nella metropoli, a cui Simmel nella

⁷⁶ Già nel suo saggio *I paesaggi di Böcklin*, Simmel riflette sul rapporto che si instaura tra il paesaggio reale e quello rappresentato, avanzando la stessa conclusione che troviamo anche nel successivo *Filosofia del paesaggio*. Cfr. G. Simmel, *I paesaggi di Böcklin*, in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., pp. 96-7.

⁷⁷ P. D'Angelo, *Estetica e Paesaggio*, cit., p. 40.

⁷⁸ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., pp. 57-8.

⁷⁹ Ivi, p. 66.

sua veste di sociologo dedica speciale attenzione.⁸⁰ Nonostante, dunque, quella simmeliana non sia una teoria del bello naturale *tout court*, nondimeno cade vittima anch'essa di un lungo letargo filosofico. A distanza di quasi cinquant'anni, il primo a riprendere la riflessione teorica sul paesaggio sarà Joachim Ritter, il quale vede in Simmel il suo diretto precursore⁸¹. Nel 1962, presso l'università di Münster, Ritter presenta il testo che l'anno seguente pubblicherà nella raccolta di saggi *Subjektivität – sechs Aufsätze* e che diventerà un punto di riferimento essenziale per tutto il dibattito successivo sulla filosofia del paesaggio. Si tratta del suo scritto dal titolo *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*.

Il saggio si apre con l'episodio della scalata del Monte Ventoso da parte del Petrarca, accompagnato dal fratello, nel 1336, che segna una svolta decisiva nell'interesse verso il naturale. La novità dell'impresa è chiara già al suo stesso fautore, che ne percepisce la profonda antiteticità con l'esperienza teologica della contemplazione della totalità, testimoniata da Agostino, sua guida spirituale e filosofica. La lettura che Ritter offre di questo passo petrarchesco riconduce i criteri, attraverso cui il poeta fiorentino interpreta la sua ascensione, alla tradizione della *theoria tou kosmou*, ossia della contemplazione della natura quale totalità. Petrarca, dunque, eredita i suoi strumenti concettuali dalla teoria nel senso specifico della filosofia antica, che, al contempo, definisce la filosofia in antitesi al campo dell'agire pratico. In tal senso, Ritter non esita a trarre la conclusione che la natura come paesaggio sia «il frutto e il prodotto dello spirito teoretico»⁸². È, quindi, sua ferma convinzione che esista un intimo legame tra l'esperienza classica e intuitiva del cosmo universale e quella moderna del paesaggio, quale sua erede. Ritter si richiama qui evidentemente alla concezione simmeliana, facendo derivare il paesaggio dalla teoria filosofica, in virtù dell'espressione comune a entrambe della natura nella sua totalità.

In tal senso, con l'impresa di Petrarca emerge un sentimento estetico del paesaggio, che va ad affiancarsi alla contemplazione della filosofia. Quello può sorgere, però, solo a fronte di un allontanamento da ogni scopo pratico, per entrare in contatto, viceversa, con una natura affrancata dallo sfruttamento. Nell'epoca moderna, allora, la contemplazione estetica della natura si assume il compito di presentare quest'ultima in modo universale,

⁸⁰ P. D'angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari, 2021, p. 132.

⁸¹ Ritter si dilunga, infatti, in una nota a piè pagina assai corposa a restituire una sintesi del pensiero simmeliano sul paesaggio. Cfr. J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in J. Ritter, *Soggettività*, trad. it. T. Griffero, Marietti, Genova, 1997, nota nr. 38, pp. 119-20.

⁸² J. Ritter, *Paesaggio*, cit., p. 112.

ponendosi come controparte della scienza e della tecnica, che ne fanno, invece, oggetto di manipolazione. Di conseguenza, appare evidente come, anche in Ritter, l'esperienza estetica del paesaggio svolga una funzione compensativa rispetto a ciò che con l'avvento della matematizzazione è andato perduto, ossia appunto la visione della natura come totalità. Nondimeno, affinché si dia anzitutto una percezione paesaggistica, è necessario uscire all'aperto, ossia distanziarsi da un'idea della natura legata alla prassi: ciò presuppone inevitabilmente la separazione tra natura e cultura. Ritter trova la prima ma già ben articolata rappresentazione di questo movimento nella poesia *La passeggiata* (1795) di Schiller, scritta qualche anno dopo la Rivoluzione francese. Qui, il viandante schilleriano si allontana dalla città per accedere al paesaggio, tipicamente simboleggiato dalla montagna. Tuttavia, Ritter mette subito in guardia il lettore dal non interpretare lo iato teorizzato da Schiller nei termini di un'esaltazione privilegiata dell'idillio naturale. In altre parole, la reificazione della natura, ormai separata dall'uomo, non è considerata da Schiller come declino di un'esistenza ancora intonsa nell'età antica. Anzi, «la perdita della quietà natura circostante è la condizione stessa della libertà»⁸³ umana.

Concludendo, dunque, la percezione del paesaggio ha la funzione di mantenere visibile e aperto il legame tra l'uomo civilizzato e la natura circostante. Ovvero, come anticipa già la *Premessa* del saggio, tramite il paesaggio la natura si fa esteticamente presente all'uomo in seguito alla scissione moderna tra quella e la società.⁸⁴ In merito, Ritter si posiziona in netto contrasto con quelle filosofie che condannano il progresso moderno come sfruttamento e dominazione del naturale, con la conseguente estraniamento dell'uomo da se stesso e dal mondo. Per contro, l'argomentazione ritteriana intende dar conto della coappartenenza storica della forma duplice della natura, rispettivamente come paesaggio e come oggetto della manipolazione sociale, senza prendere unilateralmente partito per una o per l'altra. La loro interconnessione è tale che solo il procedimento di civilizzazione, conferendo all'uomo la libertà per mezzo della reificazione della natura, poteva stimolare nel contempo lo spirito a sviluppare quel sentimento estetico che rende percepibile il paesaggio. Portare a comprensione una siffatta unità di istanze esteriormente contrapposte è il compito che Ritter attribuisce alla filosofia.⁸⁵

⁸³ Ivi, pp. 135-6.

⁸⁴ Ivi, p. 4.

⁸⁵ Ivi, pp. 136-42.

2.4 *L'ombra buia dell'idealismo*

Giunti al termine del tentativo di presentare alcune delle vicissitudini estetico-filosofiche del concetto di bello naturale, ci si occupa finalmente di Adorno. I precedenti paragrafi hanno cercato di restituire le vicende che questa categoria ha attraversato, proponendo diverse prospettive sia temporali che filosofiche. Ora, tuttavia, è opportuno riflettere sul caso adorniano. In particolare, per comprendere i punti chiave della sua riflessione, si ritiene essenziale esaminare le fonti che Adorno stesso sceglie per dar conto dello stato dell'arte sul bello naturale. Come accennato durante il confronto con la posizione di Hepburn, Adorno non si limita a una mera constatazione dell'estromissione di questa tematica dall'estetica, ma ne indaga criticamente le cause. Seguendo, allora, la diagnosi che egli sviluppa, è possibile guadagnare già scorci sulla sua articolazione teorica vera e propria. Di seguito, quindi, si illustreranno le riflessioni di coloro i quali Adorno ha additato come protagonisti indiscutibili della storia del concetto del bello naturale, tra cui spiccano evidentemente Kant e Hegel.

Se se ne considera la trattazione offerta in *Teoria estetica*, si nota che la sezione si apre proprio con quello che Adorno definisce il verdetto sul bello naturale. Se ne deduce, pertanto, che quest'aspetto sia di una qualche rilevanza per la teorizzazione adorniana, tant'è che si potrebbe legittimamente ipotizzare che le fornisca addirittura un sostrato fertile su cui innestare il proprio dispiegamento. A ogni buon conto, le ultime tracce di un interessamento estetico al bello naturale risalgono proprio a Kant, le quali secondo Adorno rappresentano, per giunta, «le determinazioni più acute della *Critica della facoltà di giudizio*»⁸⁶. Com'è ben noto, non diversamente da Hegel, anche Kant istituisce un rapporto gerarchico tra il bello naturale e artistico, inverso, tuttavia, rispetto a quello che successivamente concepirà il filosofo jense. La superiorità della bellezza naturale è formulata senza indugi da Kant, collegandola *apertis verbis* alla sfera morale:

Questo primato della bellezza naturale rispetto alla bellezza artistica, sebbene quella venga da questa superata per la forma, nel risvegliare tuttavia, quella sola, un interesse immediato, si accorda con il modo di pensare purificato e rigoroso di tutti gli uomini che hanno coltivato il proprio sentimento morale.⁸⁷

⁸⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 83.

⁸⁷ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, §42, 167-8.

Il legame privilegiato che il bello naturale intrattiene con il bene morale è tale per cui l'interesse per l'uno sorge solo se sussiste già un interesse per l'altro.⁸⁸ La profondità di una simile parentela si manifesta massimamente nella celebre caratterizzazione kantiana del sublime, il cui oggetto può essere soltanto la natura e, dunque, non l'arte. Infatti, il sentimento del sublime si esperisce precisamente laddove la resistenza fisica dell'uomo appare insignificante rispetto alla potenza infinita della natura. Quest'ultima, colta nelle sue sembianze più selvagge e temibili, sovrasta la limitatezza umana e, tuttavia, al contempo ci permette di scoprire una nostra superiorità di tutt'altra specie.

Pertanto, secondo Kant, noi giudichiamo esteticamente la natura sublime, nel momento in cui, tramite l'immaginazione, acquisiamo coscienza della nostra grandezza morale, che eleva noi, creature naturali, al di sopra della natura stessa. Con ciò, Adorno legge nella logica kantiana di potenza/impotenza attribuita al giudizio di sublime un'«indubbia complicità con il dominio»⁸⁹. Nondimeno, il carattere intellegibile e, in senso adorniano, negativo che Kant assegna alla dignità umana non la pone come immediatamente esistente nel mondo empirico: un tratto che mitiga qualsiasi collusione della filosofia kantiana con il dominio. Che con Kant si inauguri, comunque, quella tradizione di supremazia dei concetti di libertà e dignità umane resta per Adorno fuor di dubbio. Altrettanto certo è che siano stati Schiller e Hegel ad avere trapiantato questo stesso primato anche nell'estetica, partecipando volontariamente alla scomparsa del bello naturale, colpevole di non essere frutto dell'attività del soggetto autonomo. Accanto a questi due pilastri della cultura tedesca moderna, Adorno non dimentica neppure Schelling, «la cui estetica si chiama *Filosofia dell'arte*»⁹⁰, segnando così la svolta dell'interesse estetico esclusivamente verso l'opera d'arte.

Dunque, se con Kant la tematizzazione del bello naturale occupava ancora un ruolo a dir poco centrale, purtuttavia già si iniziava a delineare la tendenza filosofica che con l'estetica postkantiana sarebbe poi diventata completamente dominante. Secondo quanto appena esposto, Adorno ne rintraccia la chiave di volta nel valore sempre crescente assunto dal concetto di dignità, di cui Schiller ha rappresentato un passaggio cruciale. A ben vedere, attraverso il riferimento alla poesia *La passeggiata*, anche Ritter coglie la significatività del pensiero schilleriano, evidenziando appunto il rilievo che viene

⁸⁸ Ivi, §42, 170.

⁸⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 266.

⁹⁰ Ivi., p. 83.

assegnato alle istanze della dignità e della libertà umane, seppure in termini valutativi differenti da quelli adorniani. Per carpire le coordinate principali della concezione schilleriana in materia, ci si richiami allo stesso saggio che Adorno menziona in *Teoria estetica*, vale a dire *Über Anmut und Würde* (1793), dove Schiller presenta la propria trattazione del bello. Qui, egli mantiene come referente unico delle sue considerazioni l'uomo, a cui attribuisce due tipi di bellezza distinti. La prima è una bellezza fissa, ovvero dotata necessariamente dalla natura; mentre la seconda è una bellezza dinamica, che Schiller chiama "grazia" e che è prodotta dal soggetto stesso.⁹¹ A queste si aggiunge anche un terzo polo concettuale a sua volta distinto dai precedenti, ossia la dignità. Essa rappresenta il carattere dell'uomo che tende asintoticamente all'armonizzazione delle sue due nature antitetiche, una sensibile e una intellegibile.

Nonostante la convinzione nell'unità completa – per quanto impossibile – del soggetto, Schiller nondimeno concepisce la dignità come intimamente connessa al momento della dominazione degli istinti. Tant'è che si parla di dignità quando lo spirito si comporta come signore nel corpo, ossia, quando, in possesso della propria autonomia rispetto alla vita istintuale, la sottomette a sé. A tal riguardo, Schiller non esita a definire gli istinti della natura quali manifestazioni di violenza, rispetto a cui la dignità si innalza come espressione di resistenza. La grazia, invece, procede con più liberalità: essa lascia una parvenza di libertà alla natura, laddove questa esegue i comandi dello spirito.⁹² In ultima analisi, poiché dignità e grazia giungono a espressione in ambiti diversi, non si escludono a vicenda nella stessa persona: anzi, ciascuna acquista valore soltanto attraverso l'altra. Quando esse sono finalmente riunite nella stessa persona, allora giunge a compimento la manifestazione piena dell'umanità: dignità e grazia sono qui talmente prossime da far coincidere i loro rispettivi confini.⁹³

A buon diritto, dunque, si può davvero affermare che i concetti di dignità e grazia siano per Schiller la trasposizione estetica della compiutezza ideale dell'uomo e della libertà dello spirito.⁹⁴ Ossia, in termini precipuamente adorniani, con Schiller si avvia quel processo di esaltazione anche estetica dei tratti spirituali dell'uomo, a spese delle sue

⁹¹ F. Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* in F. Schiller, *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20, hrsg. von Benno von Wiese, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar, Weimar, 2001, pp. 252-5.

⁹² Ivi, pp. 296-7.

⁹³ Ivi, p. 300.

⁹⁴ Y. Y. Kwak, *Theodor W. Adornos Theorie des Naturschönen*, Inaugural-Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 2017, p. 45.

componenti corporali e, pertanto, naturali. In definitiva, «[l]a verità di tale libertà per esso [per il soggetto autonomo, EV] è però al tempo stesso non-verità: l'illibertà dell'altro»⁹⁵. Adorno prospetta, allora, la liquidazione della categoria della dignità umana così concepita. Con ciò, tuttavia, egli non intende destituire interamente la dignità *en tant que telle*: anzi, vorrebbe piuttosto restaurarne la dimensione più concreta, libera dal delirio che tutto sia per l'uomo mero materiale a sua disposizione. La *ratio*, a cui queste riflessioni schilleriane prestano il fianco, plasma con successo l'illusione che la dignità dell'uomo si ottenga attraverso la netta recisione dalla sua componente naturale e corporale. In realtà, così facendo, si perde la connessione con tutto il livello del qualitativo, del materiale e del particolare, che viene soppiantato da una neutra astrattezza generalizzata. L'esito che Adorno trae da tale processo non è altro che il rafforzamento della dignità dell'uomo, in quanto entità generale astratta, che, viceversa soffoca la dignità dell'uomo singolo e concreto.⁹⁶

Secondo la disamina adorniana, di questa tendenza si impossessa pienamente l'idealismo classico con Schelling, certo, ma in modo ancora più marcato con Hegel. Prima di addentrarsi nel confronto intenso e determinante che Adorno ingaggia con quest'ultimo, ci si trattenga brevemente sulla riflessione schellinghiana. In effetti, ogniqualvolta ci si interroga sulla posizione adorniana in merito al bello naturale, si è soliti concentrarsi sulla sua lettura – indubbiamente centrale e spesso intrecciata – di Kant e Hegel, tralasciando così i riferimenti a Schelling. A onor del vero, rispetto ai primi, Adorno riserva al secondo commenti quantitativamente più ridotti, eppure non meno interessanti. Sebbene sia senza dubbio stimolante, non è purtroppo questa la sede per un esame approfondito delle affinità e divergenze tra le concezioni di Adorno e di Schelling in merito alla relazione arte-natura.⁹⁷ Ragion per cui, ci si limita a evidenziarne quei punti che si inseriscono in modo più pertinente nella presente discussione.

Come già anticipato, il ruolo che Adorno attribuisce lapidariamente a Schelling balza agli occhi del lettore, in quanto occupa le primissime battute della sezione adorniana sul bello naturale. Che Adorno riconduca precisamente a Schelling il punto nevralgico di

⁹⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 84.

⁹⁶ G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 137.

⁹⁷ Per un approfondimento sulle affinità, rimando all'articolo C. Flodin, *Adorno and Schelling on the art-nature relation*, in "British Journal for the History of Philosophy", Vol. 26/1, 2018, pp. 176–96. Al contrario, per una discussione sulle divergenze cfr. il già citato volume di G. Figal, *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur*.

un'attenzione esclusiva all'opera d'arte si allinea al giudizio che già formularono i contemporanei di Schelling, ai quali egli apparve come il filosofo dell'arte per eccellenza. Al tempo, una tale reputazione la si è dovuta soprattutto a fronte del discorso *Sul rapporto delle arti figurative con la natura*, tenuto da Schelling nel 1807, nel quadro dell'attività dell'Accademia delle Scienze di Monaco e, perciò, denominato anche *Münchener Rede*.⁹⁸ All'enorme impatto di quest'ultimo si aggiungono successivamente anche i corsi di lezione sulla filosofia dell'arte, a cui Adorno fa riferimento. Tenuti da Schelling nel semestre invernale 1802-1803 a Jena e ripetuti a Würzburg nel 1804-1805, essi furono pubblicati postumi solo nel 1859 e inserite nel vol. V delle opere complete.

La scelta terminologica schellinghiana di accantonare il lemma "estetica" in favore di un'esplicita circoscrizione alla filosofia dell'arte si rispecchia nell'effettiva e sostanziale emarginazione della problematica del bello naturale. D'altronde, con Schelling siamo dinnanzi a una filosofia che nell'arte scorge una vera e propria rivelazione dell'assoluto. In altri termini, egli non si è limitato a filosofeggiare sull'arte, ma, soprattutto nel periodo tra il 1800 e 1805, in quest'ultima ha risolto l'intero sforzo filosofico come sua suprema epifania.⁹⁹ Nondimeno, il confronto che Schelling ingaggia con la natura non è da sottovalutare e, per certi versi, si dimostra più dialettico di quanto non lo sia la determinazione hegeliana della natura *qua* assoluta alterità rispetto allo spirito. In modo senz'altro criptico, glielo riconosce anche Adorno, il quale, parlando di Hegel, scrive che «non ci si dedica più alla natura come spirito, probabilmente pensando polemicamente a Schelling»¹⁰⁰. Per giunta, la declinazione schellinghiana dell'antico precetto dell'*imitatio naturae* può, a tratti, riecheggiare nella tesi adorniana dell'imitazione da parte dell'arte precisamente del bello naturale in sé. Parimenti, Schelling ascrive all'artista il compito di imitare non superficialmente la natura, un vuoto involucro di forme, ma di imitarne la produttività e la forza attiva, ossia la sua essenza più propria.¹⁰¹ Stando a un lessico precipuamente spinoziano, l'artista deve rivolgersi alla *natura naturans*, piuttosto che ai suoi prodotti, cioè alla *natura naturata*. Ciò, tuttavia, conduce a una credenza convinta nel

⁹⁸ T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Laterza, Bari, 1996, p. 141.

⁹⁹ Ivi, p. 3.

¹⁰⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 100.

¹⁰¹ F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, SW, Bd. VII, a cura di K.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart/Augsburg, 1856-61, pp. 293; 301.

primato dell'arte, quale produzione del produrre stesso e, pertanto, unico corrispettivo perfetto dell'essenza produttiva e autoaffermativa dell'assoluto.¹⁰²

Difficile vedere, dunque, in queste ultime conclusioni schellinghiane una concordanza con la concezione adorniana, di cui si darà conto più nel dettaglio nel prosieguo. Di certo, tuttavia, si può già anticipare che Adorno si pronuncia apertamente contro ogni «filosofia naturale che interpreta la natura come un qualcosa di in sé sensato»¹⁰³: tanto un tale ideale della natura, quanto l'esperienza che l'alimenta sono per Adorno irrimediabilmente anacronistici e, dunque, inapplicabili alla contemporaneità. Senza lasciar spazio a possibili fraintendimenti, Adorno nomina espressamente Goethe e Schelling quali eminenti rappresentanti di una tale tendenza.

Come è chiaramente emerso, nel dar corpo alla propria nozione di bello naturale, Adorno si misura innanzitutto con l'estetica classica, cioè di fatto con la grande estetica idealistica tedesca, dando mostra di una profonda conoscenza dell'argomento. Ciononostante, il suo intento non coincide con una riappropriazione *tout court* di questa tradizione, bensì si tratta invero di farne trasparire gli elementi salienti per comprendere meglio l'esperienza del presente. In particolare, Adorno scorge i sintomi del processo illuministico di dominazione della natura anche, e forse nel modo più preoccupante, proprio nell'ambito estetico. La repressione di ogni tematizzazione del bello naturale assume adornianamente un valore apicale, al punto che «[d]a nessuna parte forse l'inaridire di tutto ciò che non è pienamente dominato dal soggetto, l'ombra buia dell'idealismo, è così evidente come nell'estetica»¹⁰⁴. Dopo aver discusso le posizioni di Kant, Schiller e Schelling, è giunto il momento di prendere in considerazione il filosofo, le cui teorizzazioni hanno rappresentato lo snodo più cruciale per l'operazione adorniana di restituzione critica della storia del bello naturale. Si tratta ovviamente di Hegel, a cui si dedicherà interamente il prossimo paragrafo.

2.5 *Il verdetto hegeliano*

Già a un mero livello quantitativo, l'ampiezza che il confronto con Hegel sul bello naturale occupa risulta significativamente più estesa rispetto agli altri interlocutori. Questa

¹⁰² T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, cit., p. 143.

¹⁰³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 97.

¹⁰⁴ Ivi, p. 84.

sproporzione testuale corrisponde con tutta evidenza al ruolo teoretico di prim'ordine che il pensiero hegeliano qui riveste. Infatti, il verdetto sul bello naturale, che dà il titolo al paragrafo in apertura alla relativa sezione di *Teoria estetica*, assume nelle lezioni la determinazione specifica di «*Hegelschen Verdikt*»¹⁰⁵. Nell'ottica adorniana, quindi, il filosofo jenese si è reso responsabile della rimozione completa del bello naturale: quella che secondo Hegel è il risultato del procedimento dialettico dell'*Aufhebung* porta i segni, invece, secondo Adorno, della violenza repressiva contro la natura. Si cerchi, allora, di ricostruire innanzitutto i passaggi della teoria hegeliana che meglio danno conto del rovesciamento definitivo rispetto all'estetica kantiana. Dopodiché, sulla base dei nuclei concettuali selezionati, si procederà con la critica che Adorno vi esercita.

Per adempiere al primo degli obiettivi testé citati, si prende le mosse da alcuni passi delle *Vorlesungen über die Ästhetik*¹⁰⁶ hegeliane, che risultano a tal proposito particolarmente indicativi. Infatti, Hegel inaugura le proprie considerazioni operando sin da subito una delimitazione drastica del territorio dell'estetica, ossia l'esclusione esplicita del bello naturale. Da ciò deriva altresì la precisazione hegeliana relativa al suo oggetto d'indagine, che, pur accettando per convenzione il termine "estetica", lo individua piuttosto in una «*filosofia dell'arte*», e più specificamente «*filosofia della bella arte*»¹⁰⁷. Potrebbe, tuttavia, sembrare una contraddizione che alla bellezza della natura venga, invece, dedicato un intero capitolo: il secondo della prima parte dell'*Estetica*, per essere precisi. In realtà, come riporta correttamente D'Angelo, la creazione di una tale sezione potrebbe essere piuttosto attribuibile al suo allievo nonché curatore delle lezioni, Heinrich Gustav Hotho. Non che le affermazioni ivi contenute fossero completamente estranee a Hegel, ma queste vengono organizzate editorialmente in modo tale da acquisire un senso idiosincratico rispetto all'intento hegeliano, ossia apparendo come una trattazione

¹⁰⁵ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 41. Traduzione EV: «verdetto hegeliano».

¹⁰⁶ Il volume a cui si fa riferimento non è un'opera propriamente hegeliana, bensì è il frutto della rielaborazione eseguita da un suo allievo, Heinrich Gustav Hotho, di un insieme di materiali diversi. Nondimeno, la parte più consistente è rappresentata dagli appunti presi da numerosi uditori dei corsi universitari sull'estetica tenuti da Hegel. Dei vari cicli di lezioni, Hotho scelse di escludere le testimonianze relative a quelli heidelberghesi (1817 e 1818) e quello berlinese del 1820-21, concentrandosi prevalentemente su quelli del 1823, 1826 e 1828-29 tenuti a Berlino. Nella versione italiana, il titolo del volume è stato tradizionalmente reso con *Estetica* a indicare l'organicità delle lezioni hegeliane, anche se, in verità, non si tratta di un'estetica *tout court*. Per una ricostruzione accurata del colossale lavoro editoriale di Hotho, cfr. P. D'angelo, *Introduzione*, in G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Laterza, Bari, 2007, pp. V-XXXVI; N. Merker, *Prefazione*, in G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, *Introduzione* di Sergio Givone, Einaudi, Torino, 1997, pp. XLVII-LXXIII.

¹⁰⁷ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 5 (corsivo nel testo).

specifica della bellezza naturale. Consultando singolarmente i corsi, si può notare come i temi siano senz'altro presenti, ma in maniera diffusa e non sistematizzata.¹⁰⁸

Dopodiché, Hegel abbozza già alcune delle ragioni che, a sua detta, motivano solidamente l'emarginazione del bello naturale dall'estetica, la quale non sarebbe allora il risultato di una scelta arbitraria. Il punto archimedeo consiste nell'evidente superiorità che Hegel attribuisce allo spirito di fronte alla natura. Secondo quanto precedentemente esposto, infatti, la concezione hegeliana muove pur sempre dalla definizione della natura *qua* «idea nella sua alterità»¹⁰⁹, che attecchisce altrettanto efficacemente anche all'ambito estetico. Tant'è vero che «lo spirito solo è il *vero*, quel che tutto in sé abbraccia, cosicché ogni bello è veramente bello, solo in quanto partecipe di questa superiorità e da questa prodotto»¹¹⁰. Al contrario, la bellezza relativa alla natura, che è di fatto irriducibile allo spirito, non potrebbe nemmeno dirsi propriamente tale, giacché non è in sé né libera né autocosciente. Per sua essenza, essa necessita il riferimento all'altro da sé, ovvero «[1]a bellezza naturale è bella solo per altro, cioè *per noi*, per la *coscienza* che concepisce la bellezza»¹¹¹. Pertanto, quella appare solo come un riflesso imperfetto e incompleto del bello dello spirito.

Nondimeno, nel sopracitato capitolo, Hegel si rivolge al bello naturale come prima manifestazione della bellezza¹¹²: nella specificazione di questo “prima”, si esprime in pieno stile hegeliano tutto il suo carattere astratto, formale e limitato, implicando altresì l'esistenza di un grado superiore di bellezza. Ciò dipende, in primo luogo, dalla visione hegeliana della natura in termini di vita e vivente: dal momento che la bellezza si manifesta in connessione con la vita, il bello naturale non può certo aspirare al livello spirituale proprio di quello artistico. Le forme vitali che si incontrano in natura, infatti, culminano al massimo nell'animale, che tuttavia si mostra ancora difettivo rispetto all'uomo e, di conseguenza, non si giunge lì a una piena espressione del potenziale della vita.¹¹³ Nel movimento dialettico, dunque, che deve condurre al bello, cioè la «*parvenza* sensibile

¹⁰⁸ P. D'angelo, *Introduzione*, in G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., pp. XXVIII-XXX.

¹⁰⁹ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia Delle Scienze Filosofiche In Compendio*, cit., p. 506.

¹¹⁰ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 7 (corsivo nel testo).

¹¹¹ Ivi, p. 142 (corsivo nel testo).

¹¹² Ivi, p. 134.

¹¹³ Non ci si vuole dilungare eccessivamente sul dispiegamento hegeliano del concetto di vita e la sua interconnessione con il bello naturale. Tuttavia, a tal proposito, si rimanda a R. Gasché, *The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno*, in “Research in Phenomenology”, 32, 2002, pp. 111-5.

dell'idea»¹¹⁴, quale unità del concetto e della sua realtà, Hegel marchia la bellezza naturale come subordinata rispetto a quella artistica. Le sue insufficienze sono da ricercare nella mancata unità veramente reale di forma e materia sensibile, siccome entrambe astratte nella loro immediatezza naturale. Tali carenze determinano la necessità del superamento del bello naturale nel bello artistico, «come la sola realtà conforme all'idea del bello»¹¹⁵. Sebbene nemmeno l'arte e le sue opere siano la forma suprema dello spirito, nondimeno, essendo da questo scaturite, ne condividono l'essenza spirituale, compenetrandola con il sensibile. Ragion per cui, l'arte si pone gerarchicamente più vicina allo spirito di quanto non lo faccia la natura, la quale resta, secondo Hegel, priva di spirito.

La scelta di preferire come testo di riferimento hegeliano le *Lezioni* si spiega con la presenza evidente e ricorrente di formulazioni tanto concise quanto pregnanti.¹¹⁶ Ciononostante, Hegel percorre un *iter* dialettico analogo anche nella *Fenomenologia dello spirito*, dove le figure della religione naturale devono cedere il passo a quelle più alte della religione artistica. Ad ogni buon conto, riassumendo, il sistema hegeliano non solo istituisce una rigidissima gerarchia tra la bellezza naturale e artistica, opposta a quella kantiana, ma reputa la subalternità della prima talmente ovvia da escluderla definitivamente dalla riflessione estetica. Adottando un lessico giuridico che molto ricorda soprattutto il Kant della prima *Critica*, Adorno afferma che in ciò consiste, dunque, il verdetto hegeliano, in risposta al quale egli intende istruire «un processo di revisione sul bello naturale»¹¹⁷.

Come si è avuto modo di ricordare, parte centrale di quest'operazione di revisione è rappresentata da quella che in *Teoria estetica* Adorno definisce come la sua metacritica della critica di Hegel al bello naturale. Così facendo, Adorno si impegna in una critica immanente della posizione hegeliana, senza risolversi però in un suo rigetto completo. Nondimeno, sono molteplici le problematicità che Adorno vi rinviene, a partire proprio dalla convinzione ferrea hegeliana della natura come alterità dello spirito e dalla sua determinazione di bellezza dipendente solo dall'altro, con la conseguente accusa di essere

¹¹⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 44.

¹¹⁵ Ivi, p. 163.

¹¹⁶ Anche l'analisi della soppressione del bello naturale che Adorno offre si basa su passaggi tratti dalle *Lezioni* hegeliane. Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., pp. 37-40 e T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 100-2.

¹¹⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 84.

un qualcosa di debolmente soggettivo. Alla luce della «sua svolta obiettivistica»¹¹⁸, Hegel sfrutta, infatti, la critica del bello naturale per prendere di mira anche il formalismo estetico kantiano, contestandogli il carattere contingente della sensazione soggettiva. Eppure, Adorno non può non rimarcare il paradosso a cui i commenti hegeliani hanno dato adito, ossia che risulti essere tacciato di bieco soggettivismo «[p]roprio il bello che si presenta come indipendente dal soggetto, come assolutamente non fatto»¹¹⁹. Con ciò Hegel dimostra di aver mancato inevitabilmente l'essenza propria del bello naturale, ovvero egli non riconosce quella componente che Adorno considera cruciale per l'esperienza estetica del bello naturale. Si tratta, invero, dell'elemento che rende quest'ultimo un in sé che sfugge alla rete concettuale dello spirito, «che parla senza che possa essere significante»¹²⁰. Di conseguenza, stando ad Adorno, l'estetica hegeliana non sarebbe altro che il frutto di una trasposizione immediata del primato dello spirito che già informa il suo sistema.

Sulla base di queste osservazioni, il movimento che Hegel delinea per progredire verso il grado superiore di bellezza prevede il completo superamento di quella naturale. Adorno mette così in dubbio la presunta dialetticità di una simile operazione, poiché, a sua detta, il momento connettivo che regola il passaggio da natura a spirito lavora piuttosto per acutizzarne l'antitesi, risolvendosi, dunque, unilateralmente a favore del secondo. Nella misura in cui Hegel deriva la necessità dell'arte dalle insufficienze costitutive del bello naturale, questo «si spegne senza essere stato riconosciuto nel bello artistico»¹²¹: in sintesi, ciò che in questo caso scompare non si vede rivelato nella sostanza del suo altro.¹²² Adorno non mette, qui, in discussione l'esigenza effettiva di un movimento dall'uno all'altro, che anzi, come si vedrà in seguito, avviene anche nella teoria adorniana. Per contro, la criticità profonda dell'atto hegeliano sta proprio nella rimozione autoritaria dall'estetica di tutto ciò che non si lascia integralmente dominare dallo spirito, confinandolo così nel preestetico e nel prosaico.

Nel complesso, che il commento di Adorno all'argomentazione hegeliana sia condivisibile o meno, esso permette, nondimeno, di ottenere alcuni elementi chiave per

¹¹⁸ Ivi, p. 101.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Ivi, p. 103.

¹²² Adorno si misura intensivamente con l'*affaire* Hegel relativo al bello naturale anche nel semestre invernale 1961/62. Cfr. Theodor W. Adorno Archiv (indicato d'ora in poi come TWAA), Frankfurt am Main (versioni originali), Berlin (Copie), Vo 6926-6937.

l'attuale domanda di ricerca. Vale la pena interrogarsi, infatti, sul ruolo che una tale metacritica svolge nel pensiero adorniano, sempre nel caso in cui ne possieda davvero uno. In tal senso, si è fermamente convinti che Adorno non vi si dilunghi così ampiamente soltanto per offrire al lettore un semplice riepilogo delle vicende relative al bello naturale, né per dare vita a un episodio circoscritto delle sue riflessioni. Al contrario, già attraverso la lente della critica a Hegel, si può notare come tale tematica riveli tratti che la stringono alle questioni centrali del filosofare adorniano. A ben vedere, infatti, le ultime battute del paragrafo ascrivono al fallimento di Hegel nei confronti del bello naturale una portata chiaramente di più ampio respiro. La repressione adialettica subita da quello mette in luce la pecca strutturale della filosofia hegeliana nella sua interezza: l'equiparazione senza scarti della ragione con il reale, il cui risultato si è concretizzato in un'ipostatizzazione *qua* assoluto dell'«allestimento di tutto l'essente a opera della soggettività». In questo contesto, continua Adorno, Hegel si serve «del non-identico unicamente come catena della soggettività invece di determinarne l'esperienza come *telos* del soggetto estetico, come emancipazione di quest'ultimo»¹²³. Tale dovrebbe, invece, essere precisamente il fine di un'estetica dialettica progressiva.

Come traspare da questo passaggio oltremodo interessante, Adorno non esita a relazionare la questione estetica del bello naturale con il concetto del non-identico, dotando quindi il primo di una dimensione specificamente teoretica. Quest'ultima riecheggia già peraltro nella potentissima dichiarazione adorniana di qualche pagina precedente: «[i]l bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale»¹²⁴, per cui Hegel, così facendo, parteggia decisamente. In definitiva, le osservazioni esposte sinora portano a non sottovalutare l'impatto della bellezza naturale nella filosofia di Adorno, ma piuttosto ad accordarle l'attenzione che merita. Purtroppo, prima di approfondire il reticolo di intuizioni propriamente adorniane sul bello naturale, è bene sottolineare come Adorno non intenda però formularne una teoria. La prima ragione che egli adduce, sulla quale si tornerà nel prossimo paragrafo, è tanto semplice quanto disarmante: Adorno ammette di non disporne affatto. Egli si affretta, altresì, a esprimere il proprio scetticismo persino rispetto alla sua possibilità *tout court*. A partire dall'epoca moderna e alla luce dell'ampliamento dell'esperienza della natura che ne consegue, ogni

¹²³ *Ibid.* (corsivo nel testo).

¹²⁴ Ivi, p. 98.

sforzo teoretico sul bello naturale è divenuto profondamente problematico¹²⁵, giacché potrebbe per altro troppo facilmente ricadere in quell'apatica mancanza di immaginazione, tipica del secolo precedente. Al contempo, però, Adorno non ha nemmeno intenzione di ignorare la rimarchevole rimozione che questa tematica ha sofferto e che lascia la teoria stessa con un qualcosa di incompiuto tra le mani, che invero affetta anche l'estetica teoretica.¹²⁶

3. Cronologia di un problema irrisolto

Come si accennava in apertura di capitolo, la riflessione adorniana sulla natura, pur nel solco di una sostanziale continuità, si è prestata nondimeno a evoluzioni concettuali e a variazioni di accento tra i diversi nuclei tematici. L'interessamento al bello naturale rientra senz'altro tra le diverse declinazioni che ha assunto il concetto di natura in Adorno. Tuttavia, non si può affermare con certezza che esso abbia fatto la sua comparsa agli albori veri e propri della filosofia adorniana. Anzi, è altamente probabile che Adorno vi si sia accostato in modo graduale. Consultando soltanto *Teoria estetica*, è evidente che non si riesca a cogliere la progressività dello sviluppo di una tale tematica. Ampliando il raggio d'indagine alle sue altre occorrenze in opere a stampa, si ottiene invece un quadro di riferimento più ricco, per quanto ancora scarsamente indicativo. Si tratta, infatti, del resto di ricorrenze del termine fulminee, ossia non collocate in un apparato argomentativo specifico sulla bellezza della natura, come avviene nel capolavoro postumo. Nondimeno, a un mero livello cronologico, il bello naturale compare già in *Komposition für den Film*, scritto a quattro mani con Hanns Eisler e pubblicato in inglese per la prima volta nel 1947, a cui segue un interessante appunto in riferimento a Proust nel saggio del 1953 *Valery Proust Museum*, inserito poi in *Prismi* nel 1955. Due anni dopo, il bello naturale appare anche nel testo pensato per una lezione a Kranichstein, *Kriterien der neuen Musik*, pubblicato infine in *Klangfiguren* nel 1959. Una doppia occorrenza si registra nella monografia del 1960 *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* e, per finire, si ricordi la sorprendente analogia¹²⁷ che Adorno istituisce tra il bello naturale e il film in *Filmtransparente*, scritto nel 1966.

¹²⁵ TWAA, Vo 6832.

¹²⁶ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., pp. 40-1.

¹²⁷ Cfr. *infra*, p. 108.

Da un punto di vista temporale, quindi, le opere a stampa forniscono alcune indicazioni, per quanto superficiali, sull'effettiva presenza del bello naturale nella sfera filosofica di Adorno. Ciononostante, le stesse sono insufficientemente informative riguardo al suo sviluppo concettuale. Disporre, al contrario, dei corsi universitari sull'estetica può essere, a tal proposito, decisamente d'aiuto. Dalle testimonianze frammentarie del semestre invernale del 1931/32, si colgono annotazioni molto generali sulla distinzione tra le opere d'arte e le cose della natura [*Naturdinge*], fondata sulla fatticità delle prime e sulla non fatticità delle seconde. A queste, tuttavia, le opere d'arte possono approssimarsi solo se massimamente aderenti alla propria legge formale e, dunque, se capaci di trascendere in un senza espressione.¹²⁸ Dopodiché, nel semestre invernale del 1950/51, si rinviene un esplicito richiamo al bello naturale, indicando come l'estetica tradizionale l'abbia sempre differenziato dal bello artistico. Adorno ne sottolinea già il carattere necessariamente mediato e la storicità intrinseca: la sua esperienza presuppone un determinato ordine del mondo sociale, in opposizione al quale la natura può essere esperita esteticamente.¹²⁹ Infine, nelle parole chiave redatte per questo stesso corso, Adorno non condivide la posizione hegeliana dell'inferiorità del bello naturale, considerandolo invece come feconda immagine enigmatica [*Rätselbild*].¹³⁰

Il corso del 1955/56 offre a sua volta un momento di elaborazione concettuale importante, che di fatto porterà a risultati evidenti già nel ciclo successivo. A ben vedere, nel tentare di inquadrare, almeno etimologicamente, l'estetica, Adorno preannuncia di non poter affrontare in quest'occasione tutto ciò che la riguarda. In un primo momento, a essere escluso sarà proprio il bello naturale, siccome, spiega Adorno, le sue intuizioni in merito non sono abbastanza chiare.¹³¹ Nondimeno, seguono alcune considerazioni sul tema che riprendono in buona sostanza i punti già esposti nel corso precedente, ossia la sua mediazione attraverso il bello artistico, nonché la sua recente comparsa *qua* concetto estetico, estraneo per esempio ai fattori e ai contadini. Adorno dichiara, inoltre, di non soffermarsi qui né su quella bellezza ibrida tra natura e arte che sono le città antiche, né sull'arte applicata.¹³²

¹²⁸ T. W. Adorno, *Aufzeichnungen zur Ästhetik Vorlesung von 1931/32*, cit., p. 45.

¹²⁹ TWAA, Vo 0039.

¹³⁰ TWAA, Vo 0069-70.

¹³¹ TWAA, Vo 0750.

¹³² TWAA, Vo 0751.

Le trascrizioni già pubblicate del semestre invernale del 1958/59 mostrano un confronto adorniano con il tema in questione ben più articolato rispetto agli anni precedenti, a riprova del fatto che quelle sue intuizioni ancora embrionali nel 1955 sono ora in una fase di piena maturazione. Si tratta di un quantitativo di pagine ragguardevole, dove Adorno dà svolgimento a riflessioni a tratti del tutto inedite e per di più in una posizione di grande rilievo: al bello naturale sono, infatti, dedicate la seconda lezione, parzialmente, e la terza, interamente. La problematizzazione di tale nucleo concettuale si intensifica ulteriormente nel semestre invernale del 1961/62, dove esso occupa la scena per ben quattordici sessioni, circa la metà, dunque, delle ventisette totali.

Si può ben notare, pertanto, come dalle lezioni si evinca un interessamento adorniano nei confronti del bello naturale, il cui andamento mostra i segni di un approfondimento ed espansione gradualmente davvero impressionanti. Che, come riporta la citazione di poco sopra, Adorno dica nel 1958 di non disporre di una teoria del bello naturale è in linea con l'articolazione effettivamente più corposa e precisa che leggiamo nel corso del 1961/62. Tuttavia, le motivazioni espresse da Adorno in quell'occasione esulano da circostanze solo cronologiche: in verità, egli fa appello anche e soprattutto a difficoltà eminentemente teoretiche. Proprio per comprendere meglio queste ultime, si analizzeranno le coordinate attraverso le quali Adorno restituisce la sua riflessione sulla bellezza della natura.

4. *Verso un'obiettività estetica*

A tal fine, si recuperi una determinazione centrale nella concezione hegeliana del bello naturale, sulla quale non si è finora posto sufficientemente l'accento. Si tratta del motivo della fugacità o effimerità che secondo Hegel lo affetta, ovvero, in termini adorniani, ciò che non ha guadagnato una configurazione fissa, che non si è oggettivato una volta per tutte.¹³³ Siccome la filosofia hegeliana prende partito, in definitiva, per il sussistente, tutto ciò che, viceversa, presenta i tratti sopraelencati ha minor valore. Ora, com'è ben noto, il metodo adorniano di critica immanente procede mediante negazione determinata: non una negazione assoluta, bensì un movimento critico che, prendendo le mosse da una tesi, ne rimuove tutti quei vincoli che la fossilizzano e assolutizzano. In questa precisa circostanza, Adorno non rinnega l'adeguatezza di una tale caratterizzazione del bello naturale, eppure le conclusioni che ne trae muovono in una direzione decisamente opposta rispetto a Hegel.

¹³³ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 42.

La costitutiva impossibilità di afferrare pienamente la bellezza naturale non rappresenta per Adorno né un rimprovero, né una ragione per superarla. Al contrario, lì si addensa l'elemento vitale della questione del bello in generale, non meno che il fulcro della riflessione sul problema del bello naturale.¹³⁴

La centralità che Adorno ascrive ai momenti dello sfuggente e del caduco è tale per cui il gesto estetico adorniano per eccellenza, il «cercare a tentoni»¹³⁵ dell'arte e della teoria, rinviene in quelli la sede della propria verità. Ragion per cui, è necessario analizzare nel dettaglio le implicazioni di questo tratto del bello naturale, le quali si ramificano su più piani, tra cui il teoretico, l'artistico, il linguistico. Tuttavia, con ciò non si intende affermare che Adorno proceda a una settorizzazione marcata e definita di questi vari livelli. La sua argomentazione li raccoglie tutti, intessendoli fra loro: ecco perché, per giunta, risulta estremamente complicato per il commentatore riuscire a stabilire un ordine d'analisi, ossia a districare ciò che è stato pensato come strettamente annodato.

Come riportato pocanzi, il motivo dell'effimero fa capo a un'essenziale incapacità del bello naturale di essere oggettivato, reificato e tantomeno carpito concettualmente. Esso si sottrae alle determinazioni dello spirito in maniera ancora più convinta di quanto non facciano le opere d'arte. Proprio questa sua resistenza all'assimilazione totale nel pensiero, per Hegel fonte del più profondo fastidio filosofico, è invece l'elemento cruciale che permette ad Adorno di poter pensare adeguatamente l'opera d'arte. In altri termini, la percezione del bello naturale è *conditio sine qua non* di una piena esperienza artistica. A tal proposito, è ferma convinzione adorniana che «*das Naturschöne einen ganz spezifischen Modellcharakter für das Kunstschöne besitzt*»¹³⁶. Si tratta, senza dubbio, di una dichiarazione molto forte che necessita, in effetti, ulteriori precisazioni: ovvero, in che cosa consiste nei fatti questo carattere di modello? Oppure, come affetta la relazione tra la bellezza naturale e artistica? Una volta ancora, la trasparenza delle lezioni viene in aiuto del lettore. Qui, Adorno si dilunga illustrando ben due casi in cui appare evidente, a sua detta, la concrescita del bello artistico e naturale.

Il primo ricalca, in realtà, un passaggio individuabile anche in uno di quei frammenti di *Teoria estetica* che sono stati raggruppati dai curatori sotto la dicitura *Paralipomena*. Il

¹³⁴ Ivi, p. 43.

¹³⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 103.

¹³⁶ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 44. Traduzione EV: «il bello naturale possiede per il bello artistico un carattere di modello del tutto specifico». Allo stesso carattere di modello Adorno accenna *en passant* in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 102.

tema è sicuramente molto interessante, giacché presenta la relazione che intercorre tra la natura e il concetto di aura benjaminiano¹³⁷. Citandone direttamente la definizione che Benjamin elabora nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Adorno ne riporta il concetto non tanto in riferimento alla creazione artistica quanto piuttosto a un qualcosa di naturale [*Naturhaftem*]: l'elemento atmosferico che Benjamin attribuisce all'arte avrebbe nella lettura adorniana come paradigma la natura, espressa nell'osservazione benjaminiana del paesaggio. Pertanto, Adorno coglie l'apparizione auratica *qua* esperienza del bello naturale, a cui è proprio quel carattere di lontananza per quanto vicina: eludendo ogni fissazione, questa vicinanza si oppone a una consumabilità pronta e arrendevole¹³⁸. In tal senso, il suddetto carattere è intimamente connesso al momento dell'effimero, del fugace che appartiene alla sostanza sia dell'opera d'arte che dell'esperienza della natura.¹³⁹ In tali istanze, Adorno rileva la concordanza essenziale delle categorie – altrimenti contrastanti – della natura e della rappresentazione artistica.

Nell'ottica adorniana, l'aura segna, dunque, una prima concretizzazione dell'effettiva comunicazione tra le due forme di bellezza. Eppure, non si sono ancora chiarite le modalità attraverso cui il bello naturale fornirebbe un modello a quello artistico. Adorno risponde di fatto specificando in che cosa consiste davvero l'esperienza di un'opera d'arte, ossia che «*einem in dem Kunstwerk eine Erfahrung von [...] "Bedeuten" als ein Objektives entgegentritt*»¹⁴⁰. È evidente che l'attenzione ricada sul richiamo all'obiettività, che trova un importante antecedente nella lezione inaugurale dello stesso corso, dove Adorno esplicita la propria intenzione di mostrare attraverso l'analisi delle categorie estetiche «*daß es so etwas wie eine ästhetische Objektivität tatsächlich gibt*», cioè una «*Objektivität des Ästhetischen*»¹⁴¹. Ragion per cui, si potrebbe riassumere il fine ultimo di queste lezioni come un tentativo di far prepotentemente emergere l'idea di un'obiettività estetica, che risuona nella già commentata prefazione del 1961 al *Kierkegaard*. Ad ogni buon conto, la vera radicalità dell'approccio adorniano consiste nel rintracciare la possibilità di

¹³⁷ Una trattazione analoga si riscontra anche nelle lezioni del 7.12.61 e 12.12.61 (rispettivamente TWAA Vo 6938-6950 e Vo 6951-6963).

¹³⁸ T. Becker, *Der Begriff des Naturschönen bei Theodor W. Adorno Objektivität und Geschichtlichkeit*, Magisterarbeit, Humboldt Universität zu Berlin, 2011, p. 75

¹³⁹ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., pp. 44-5 e T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 370.

¹⁴⁰ Ivi, p. 46. Traduzione EV: «uno si confronta nell'opera d'arte con un'esperienza di un "significare" come un qualcosa di obiettivo».

¹⁴¹ Ivi, pp. 13-4. Traduzione EV: «che un qualcosa come un'obiettività estetica esiste davvero»; «obiettività dell'estetico».

un'esperienza estetica, vale a dire di un incontro con un significare obiettivo, nella relazione con la natura. In altre parole, Adorno afferma esplicitamente che l'elemento obiettivo che dimora nell'opera d'arte ha il suo «*Urphänomen*»¹⁴² nella natura, da cui deriva la possibilità dell'esperienza estetica in generale. È così che anche in *Teoria estetica* si ribadisce come «l'esperienza di una siepe di biancospini [in Proust, EV] appartiene ai fenomeni originari del comportamento estetico»¹⁴³.

Nel toccare l'arte proprio in ciò che la rende tale e senza cui essa scadrebbe nella mera fatticità¹⁴⁴, il bello naturale le offre un modello specifico, quale accesso a un'obiettività che non si esaurisce meramente nel soggetto. Si comincia così già a delineare una particolare corrispondenza tra il bello naturale e una delle formulazioni più teoricamente emblematiche di Adorno: «il primato dell'oggetto nell'esperienza soggettiva»¹⁴⁵. L'incontro con quello implica un sostanziale oblio di sé al cospetto dell'altro¹⁴⁶. Come sottolinea anche Jay M. Bernstein, il bello naturale rappresenta un'esperienza in cui ciò che viene esperito non sembra corrispondere al pronome possessivo “mio”. Tuttavia, non nel senso che l'esperienza avviene per interposta persona, bensì nel senso che l'oggetto stesso esperito appare nella sua incommensurabilità ad una assimilazione soggettiva.¹⁴⁷ Ciò che si verifica è piuttosto un abbandono del sé del soggetto *vis à vis* l'oggetto, che attesta la possibilità reale di un'attitudine soggettiva differente da una che si illude di aver pieno controllo sull'oggetto. Tant'è che Adorno giudica come estremamente preoccupante e sospetta ogni tendenza a risolvere in mere determinazioni soggettive ciò che, invece, nella cosa stessa costituisce davvero lo specificatamente estetico. Per non cadere in simili equivoci, secondo Adorno è dunque necessario riconoscere l'inseparabilità di una teoria del bello naturale da una del bello artistico.¹⁴⁸

Riassumendo, è ormai evidente che l'argomentazione adorniana muova verso una relazionalità tra la bellezza della natura e dell'arte, il cui termine medio sembra essere appunto quest'istanza di obiettività estetica. Vale la pena, altresì, rimarcare la

¹⁴² Ivi, p. 46. Traduzione EV: «fenomeno originario».

¹⁴³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 85.

¹⁴⁴ TWAA, Vo 6844.

¹⁴⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 95.

¹⁴⁶ A. Krebber, *Traces of the Other: Adorno on Natural Beauty*, in “New German Critique” 140, Vol. 47, No. 2, August 2020, p. 176.

¹⁴⁷ J. M. Bernstein, *Das Naturschöne*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (a cura di), *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, cit., p. 82.

¹⁴⁸ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 47.

significatività dell'attribuzione adorniana di una tale proprietà ancora una volta all'estetico: ciò gli conferisce, infatti, il diritto di poter ambire a dispiegare una propria logica, liberandolo dalle frequenti accuse di contingenza e becero relativismo. Proseguendo con il ragionamento, è parimenti emerso che la suddetta relazionalità concepisce il bello naturale in termini di modello per il bello artistico. Tuttavia, non è ancora ben chiaro come tutti questi elementi interagiscano tra loro o, meglio, come una simile obiettività possa, dunque, manifestarsi nell'esperienza estetica della natura, cosicché l'arte possa a sua volta tentare di impadronirsene per divenire propriamente tale. Per cercare di articolare la complessità della risposta adorniana, si parta dalla lettura di un passo tratto ancora una volta dalle lezioni. Qui, Adorno tocca un punto nevralgico della sua concezione del bello naturale, da cui si diramano filosofemi altrettanto cruciali: «*die Natur als ein Gegenstand ästhetischer Betrachtung uns etwas zu sagen scheint, ohne daß eigentlich je sich angeben ließe, was*»¹⁴⁹.

In primo luogo, ci si concentri sul verbo che marca distintamente l'intero periodo: "dire" [*sagen*]. Alla natura, ossia a ciò che rappresenta per antonomasia il non-fatto, Adorno riconosce un'attività precipuamente umana, ma con peculiarità proprie. Si tratta della cosiddetta *Sprachähnlichkeit* della natura, che si definisce tale in funzione del suo carattere enigmatico. Data la densità filosofica di questo passaggio, potrebbe essere opportuno procedere per gradi, puntualizzando *in primis* la radicalità del gesto adorniano di conferire alla natura e al bello naturale una capacità paralinguistica. Come riporta lo stesso Adorno, la visione prevalente, incarnatasi nella filosofia hegeliana, rinveniva la determinazione di bellezza laddove vi era linguaggio sì, ma esclusivamente quale linguaggio dell'uomo e dello spirito.¹⁵⁰ Ora, per contro, Adorno porta al centro della scena lo sforzo espressivo di un qualcosa di assolutamente non-fatto, che nondimeno ci parla.

Sebbene Adorno respinga l'insormontabile abisso idealistico che, separandoli, subordina la natura allo spirito, al contempo, però, mantiene salde le distinzioni che intercorrono tra le loro rispettive nature: la modalità (para)linguistica è sicuramente una di queste. Di fatti, Adorno associa all'espressione della natura la capacità di un «*Beredwerden, das gar nicht bedeutet*»¹⁵¹, giacché ciò che essa esprime sfugge a una

¹⁴⁹ TWAA, Vo 6843. Traduzione EV: «la natura, quale oggetto di riflessioni estetiche, sembra dirci qualcosa senza che si riesca mai a specificare davvero cosa».

¹⁵⁰ TWAA, Vo 6923.

¹⁵¹ TWAA, Vo 6949. Traduzione EV: «divenire eloquente, che non significa nulla».

determinazione concettuale. «Motivo di ciò è l'enigmatico del linguaggio della natura»¹⁵², tale per cui, se applicatovi, il linguaggio del concetto diviene «*gewissermaßen zum Hohn auf das, was ausgedrückt werden soll, und wird damit zu etwas besonders Läppischem*»¹⁵³. Si crea, dunque, una tensione idiosincratica tra la concezione del linguaggio tradizionalmente intesa e una che, stando ad Adorno, possiede una logicità intrinseca parimenti valida, seppur altra, rispetto a quella concettuale, e che trova nel bello naturale la sede della propria manifestazione. In un tale contesto, è opportuno sempre tenere presente l'aspra critica¹⁵⁴ che Adorno rivolge al linguaggio, che nello scenario di una società totalmente amministrata corrisponde o, svuotato, a mero strumento della scienza positivista o, manipolato, a vettore dell'ideologia di dominio, cosicché «oggi il linguaggio calcola, designa, tradisce, dà la morte; tutto – ma non esprime»¹⁵⁵. Questo, degradato a sterile comunicazione, ha visto spegnersi qualsiasi tensione tra il suo elemento denotativo e quello significativo, risolvendosi sempre a completo favore del primo. Il destino del secondo, invece, sfocia inesorabilmente nella sua mutilazione o, nella migliore delle ipotesi, in un suo riconoscimento in quanto proiettato e introdotto dal soggetto. Stando alle parole adorniane, dunque, «la comunicazione è l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende posto tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione»¹⁵⁶.

Quale forma di resistenza contro un linguaggio così impoverito, la manifestazione del bello naturale mostra la possibilità di una modalità qualitativamente differente d'espressione, di un silenzio attraverso cui la natura nondimeno parla, ma il cui significato elude essenzialmente l'identificazione concettuale. In tal senso, la natura presenta «il modello di un linguaggio non concettuale, non coattivamente significativo»¹⁵⁷. Eppure, esso procede logicamente, nonostante sia irriducibile ai meccanismi della logica tradizionale, ossia non operi attraverso la forma del giudizio¹⁵⁸. Ciò non affetta affatto la

¹⁵² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

¹⁵³ TWAA, Vo 6852. Traduzione EV: «in una certa misura una presa in giro di ciò che si vuole esprimere, e diventa così qualcosa di particolarmente ridicolo».

¹⁵⁴ Esplicitamente e ampiamente tematizzata in *Dialettica dell'Illuminismo*, essa trova un dispiegamento interessante, in quanto relativo al linguaggio nel prodotto artistico, in T. W. Adorno, *Presupposti*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, trad. it. A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino, 2012, pp. 161-75.

¹⁵⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 269.

¹⁵⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 100.

¹⁵⁷ Ivi, p. 90.

¹⁵⁸ Ivi, p. 99.

sua pretesa di vincolatività, che anzi scaturisce in modo inderogabile dalla struttura intrinsecamente presente nella sua materialità, senza che le sia conferita, per altro, dal soggetto. Quest'ordinamento interno appartiene, allora, all'oggetto stesso: non può essere da esso avulso, men che meno ridotto a determinazioni soggettive a esso completamente esterne.¹⁵⁹ A ben vedere, dunque, una tale articolazione adombra la possibilità del darsi di una significatività a tutti gli effetti obiettiva e non interamente plasmata dal pensiero identificante: un significare che resta ancorato al suo strato materiale, nel quale individua un combustibile prezioso per esprimere il proprio potenziale e non un agglomerato materico da superare.

Il linguaggio della natura possiede, dunque, una propria stringenza, una propria significatività intrinseca, eccedente la mera concettualità: esso è, pertanto, percepito come un qualcosa di incomprensibile che, al contempo, sollecita il nostro sforzo di comprensione. Pur ritenendo questo un punto focale per la sua intera riflessione, la profonda vocazione alla dialetticità fa nondimeno ricordare ad Adorno che senza il momento ricettivo del soggetto quell'oggettività così cruciale resterebbe vuota e vana.¹⁶⁰ In altre parole, «[s]e mancasse il soggetto come momento nello stesso oggetto, l'oggettività di quest'ultimo diventerebbe un nonsenso»¹⁶¹. Il cosiddetto primato dell'oggetto, allora, indicherebbe piuttosto «il correttivo della riduzione soggettiva, non il rinnegamento di una partecipazione soggettiva»¹⁶². Alla luce di questa precisazione, ritornando, pertanto, alla citazione che rappresenta il cuore di questo paragrafo, si può affermare che il bello naturale offra al soggetto la possibilità di esperire un significare come un qualcosa di obiettivo, ovvero il fenomeno originario che sta alla base dell'esperienza estetica, in generale, e artistica, in particolare. Dall'obiettività del bello naturale dipende niente di meno che la riuscita dell'arte stessa, che si articola, allora, come la sede più propizia per ereditare tale elemento obiettivo, contro la violenza dell'oblio che ha dominato l'intero corso della storia.

¹⁵⁹ J. M. Bernstein, "The dead speaking of stones and stars": Adorno's Aesthetic Theory, in F. Rusch (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 154.

¹⁶⁰ TWAA, Vo 6851.

¹⁶¹ T. W. Adorno, *Su soggetto e oggetto*, in T. W. Adorno, *Parole chiave*, cit., p. 229.

¹⁶² Ivi, p. 218. Cfr. su questo punto anche T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 165-7.

5. *Un tessuto intrinseco di mediazioni*

Il bello naturale afferisce, dunque, a quelle esperienze che Adorno chiama *Urerfahrungen*, le quali si sottraggono costitutivamente al pensiero teoretico, essendo caratterizzate da una certa ineffabilità, ma allo stesso tempo richiedono di essere esperite nella loro mediatezza.¹⁶³ Ad ogni modo, resta vero che, dove si ha a che fare con ciò che vi è di più essenziale, lo sforzo concettuale non può far altro che tacere: tale è il caso del bello naturale. Questi tratti assumono allora nella riflessione adorniana una valenza decisiva in quanto da essi dipende precisamente la decifrazione dell'arte, che, di conseguenza, si delinea come il tentativo di realizzare l'obiettività del bello naturale, il linguaggio della cosa stessa per cercare di sanare una prassi di repressione consolidata. Ciò accade nelle opere d'arte autentiche, tra cui Adorno annovera indubbiamente *Il canto notturno di un viandante*, la cui forza impareggiabile sta nel lasciar esprimere non il soggetto, che anzi vorrebbe ammutolire, bensì «l'indicibile linguaggio della natura»¹⁶⁴.

La poesia goethiana rappresenta l'attuazione perfettamente riuscita delle esigenze che la vincolatività obiettiva del bello naturale e la debolezza del pensiero soggettivo al suo cospetto muovono all'arte, affinché essa riporti in un certo qual modo il carattere enigmatico del primo al concetto, senza determinarlo come un che di concettuale in sé. La sfida che si percepisce in maniera particolarmente intensa in questa creazione poetica, ma che informa la fatica adorniana di una teoria estetica in generale, è quella di configurare una forma linguistica che metta in opera un *modus vivendi* con l'elemento concettuale differente dalla logicità della ragion sufficiente. Eliminare dal linguaggio la componente semantica e denotativa in modo assoluto non farebbe altro che gettarne la mimetica a sua volta nel puro arbitrio, come ammette Adorno commentando *Finale di partita* di Beckett.¹⁶⁵ Dunque, il *medium* linguistico umano deve riuscire a servirsi del concetto, torcendolo fino a epurarlo dalla violenza che lo abita, nello strenuo tentativo di portare a espressione il senza espressione.

A ben vedere, nel delineare la sfuggente essenza del bello naturale e della sua voce concettualmente afona, si è timidamente introdotta una tematica di prim'ordine nella

¹⁶³ TWAA, Vo 6853.

¹⁶⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

¹⁶⁵ T. W. Adorno, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 116.

trattazione adorniana, ossia il ruolo dell'arte rispetto all'esperienza estetica della natura. Il punto è estremamente delicato, giacché interessa la questione del rapporto tra la bellezza naturale e quella artistica per come Adorno lo ha concepito e per come, viceversa, è stato recepito. Inutile sottolineare che la sola presenza di un'attenzione così penetrante nei riguardi del bello naturale ne trasforma sostanzialmente il confronto con il bello artistico. Paragonata alla precedente tradizione estetica, la teoria adorniana con il suo interessamento a un concetto così trascurato scalfisce la monolitica supremazia dell'arte che, come già evidenziato, è fondativa in Schelling e Hegel.

Tuttavia, il significato di una tale teorizzazione non trova nei commentatori di Adorno una visione unanime.¹⁶⁶ Alcuni, tra cui Rodolphe Gasché, sono convinti che la modalità attraverso cui il filosofo francofortese concepisce il bello naturale non miri a un radicale sovvertimento della superiorità dell'arte, constatando per altro che istituire differenze tra le due bellezze implica già di necessità una gerarchia.¹⁶⁷ Ancora più decisa la posizione di Surti Singh, che, sebbene non neghi l'importanza del bello naturale per l'arte, ritiene però che sia quest'ultima a portarne a compimento la promessa in un modo che al primo è davvero interdetto.¹⁶⁸ Complementarmente a queste prospettive, Paolo D'angelo individua una carenza comune a molti studi sul bello naturale, a cui, a sua detta, non fa eccezione quello adorniano, ossia la riproposizione costante di esempi riflessi della bellezza naturale. Adorno le si rivolgerebbe, allora, sempre attraverso la mediazione artistica, giacché ogni riferimento diretto rischia di scadere nel banale e nel lezioso.¹⁶⁹ Come si avrà modo di approfondire, un simile giudizio tende ad appiattire la sottile complessità dell'articolazione adorniana, che, per di più, non manca invero di citare occasioni di bello naturale non artisticamente mediato¹⁷⁰.

Una linea assai divergente è, invece, proposta da interpreti quali Donald Burke, che scorge la peculiarità del pensiero adorniano nel rifiuto del meccanismo stesso della gerarchia, assioma saldo, per contro, tanto in Kant quanto in Hegel. Né superiore, né inferiore all'arte, ma comunque sua precondizione, il bello naturale adorniano procede

¹⁶⁶ Per una rapida panoramica in merito rimando a J. Daniels, *Figurations of Nature in Kant and Adorno*, cit., pp. 168-9.

¹⁶⁷ R. Gasché, *The theory of natural beauty and its evil star*, cit., pp. 121; 104.

¹⁶⁸ S. Singh, *The Spiritualization of Art in Adorno's Aesthetic Theory*, in "Adorno Studies", no. 1, 2017, p. 39.

¹⁶⁹ P. D'Angelo, *Il ritorno del bello naturale*, cit., p. 215.

¹⁷⁰ Per esempio, il riferimento ai giorni senza nuvole dei Paesi del sud che sarà oggetto di un esame più accurato. Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 99.

oltre l'unilateralità kantiana e hegeliana, superandole.¹⁷¹ Non troppo distante si colloca anche la lettura che il presente lavoro suggerisce, giacché non ritiene che l'attitudine filosofica di Adorno possa essere facilmente ricondotta a rigidi schemi di supremazia. In special modo quando si tratta di questioni estetiche, egli rifugge qualsiasi forma di pensiero gerarchico: basti ricordare che Adorno si è attenuto a questo divieto ferreo persino nel processo di stesura di *Teoria estetica*, le cui sezioni dovevano essere disposte tutte alla stessa distanza dal centro e con uno stesso peso filosofico.¹⁷² Una tale coerenza sul piano formale, che non da ultimo ha contribuito all'incompiutezza finale dell'opera, non lascia presagire null'altro di diverso anche in termini contenutistici. Per giunta, sostenere che sia l'arte a detenere sempre e di nuovo un presunto ruolo di primato vorrebbe dire ricadere ancora una volta nel paradigma interpretativo di Adorno quale mero teorico dell'arte autonoma, che, viceversa, è costante obiettivo polemico della dissertazione.

Nondimeno, al contempo, da ciò non si inferisce l'ipotesi speculare, cioè che sia il bello naturale o la natura in sé a occupare quella funzione gerarchica prima detenuta dall'arte, arrivando così a rappresentare un assolutamente *primum*, ovvero un principio fondativo da cui tutto deriva a livello temporale e logico. A tal proposito, Adorno non potrebbe essere più chiaro: la natura è in maniera irrevocabile storicamente e socialmente mediata, e con essa lo è, beninteso, anche il bello naturale.¹⁷³ Prima di analizzare più nel dettaglio l'intreccio di mediazioni testé citato, si insista ulteriormente nel rimarcare il senso del mutamento di prospettiva che si sta qui avanzando. Il suo punto nevralgico si può riassumere nel rifiuto di sostituire con una qualsiasi altra questione tematica la centralità dell'arte nella teoria estetica adorniana. Con ciò se ne riconosce senz'altro l'effettiva importanza per l'estetico, restando, però, capaci di percepire anche tutto quello che la circonda. In altre parole, per esaminare la teoria estetica di Adorno in tutta la sua complessità, sarebbe auspicabile superare un approccio monofocale per approdare verso uno più costellativo. In questo caso, ne si potrebbe guadagnare una più profonda comprensione non solo attraverso i vari concetti di tale costellazione, ma anche attraverso le connessioni sussistenti tra gli stessi.

¹⁷¹ D. Burke, *On the Dialectic of Natural Beauty and Artistic Beauty*, in *Critical Ecologies: The Frankfurt School and Contemporary Environmental Crises*, a cura di Andrew Biro, University of Toronto Press, Toronto, 2011, p. 176.

¹⁷² Vedi *Postilla editoriale* di G. Adorno e R. Tiedemann, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 497.

¹⁷³ Cfr. per esempio T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 49.

Pertanto, il proposito della presente argomentazione di reclamare un ruolo rilevante per il bello naturale nella teoria estetica adorniana non si traduce nella convinzione che lo stesso ne rappresenti il tassello fondante ed esaustivo. In altre parole, concentrarsi sulla figura del bello naturale non significa renderlo il centro esclusivo di *Teoria estetica*. Per contro, nel suo saggio *What barbarism is?*, Robert Hullot-Kentor non si limita ad additare la sezione che ne tratta come la più interessante dell'intera opera, ma ritiene che, intorno a essa, Adorno abbia strutturato concentricamente addirittura tutto il volume.¹⁷⁴ Tuttavia, designare così un fulcro centrale in un'opera che l'autore ha tentato strenuamente di concepire come paratattica ed equipollente in tutte le sue componenti sembrerebbe alquanto azzardato. Al contempo, resta nondimeno valido l'intento di voler far emergere il valore estetico che la natura riveste in sé e per sé, oltre che in relazione all'arte.¹⁷⁵ In entrambi i casi, comunque, la concezione del bello naturale è veicolata da un denso tessuto di mediazioni. Per darne effettivo conto, si riporti l'esplicita affermazione di Adorno, secondo cui «*eine reine Natur, also eine Natur, die nicht durch die Vermittlungsprozesse der Gesellschaft hindurchgegangen wäre, gibt es nicht*»¹⁷⁶. Questa dichiarazione non lascia spazio ad alcuna esperienza della natura che non sia attraversata dalla società e, di conseguenza, parimenti dalla dimensione che l'informa, ossia la storia. In altre parole, come si è menzionato più volte, Adorno si pronuncia in maniera decisa contro qualsiasi visione della natura *qua* sostrato immutabile e atemporale, considerandola, al contrario, essenzialmente storica, come altrettanto storico è il nostro modo di percepirla. Ciò presuppone che esso muti, allora, in corrispondenza di differenti epoche, il che è testimoniato pertinentemente dallo stesso concetto di bello naturale.

Adorno lo classifica spesso come un concetto estetico molto recente, proprio a indicare che l'interesse estetico nei confronti del naturale è sorto solo in tempi moderni. L'antichità, per esempio, non ne possedeva nozione, né tantomeno provava una certa attrazione per il paesaggio. Presso i romani, quest'ultimo poteva destare una qualche attenzione in virtù dell'importanza che l'agricoltura rivestiva nella loro cultura, tuttavia essa era difficilmente determinabile come estetica. Timide tracce di un senso estetico della natura possono

¹⁷⁴ R. Hullot-Kentor, *What Barbarism is?*, The Brooklyn Rail, disponibile online <https://brooklynrail.org/2010/02/art/what-barbarism-is>, 2010.

¹⁷⁵ Di quest'avviso anche Espen Hammer in E. Hammer, *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, New York, 2015, p. 46.

¹⁷⁶ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 125. Traduzione EV: «una pura natura, una natura quindi che non avrebbe attraversato i processi di mediazione della società, non esiste».

scorgersi a cavallo tra Medioevo e Rinascimento, per esempio con la già commentata ascesa al Monte Ventoso nel 1337 del Petrarca¹⁷⁷. In realtà, solo nel diciassettesimo secolo, con l'arte fiamminga e inglese si afferma una vera e propria sensibilità verso il bello naturale, che si acutizza in misura ancora maggiore con l'avvento del Romanticismo e il relativo culto delle rovine.

A ben vedere, più che una sua scansione cronologica, Adorno offre al lettore una diagnosi delle ragioni dello sviluppo di un tale sentimento estetico, ossia la progressiva emancipazione umana dalla potenza della natura. Quando, invece, quest'ultima si imponeva sugli uomini come forza incontrollata e incontrollabile, «non c'era spazio per il bello naturale»¹⁷⁸. La dottrina del sublime kantiano diviene allora la soglia tra l'esperienza di terrore e paura nei confronti di una natura non dominata e un certo sentimento di piacere. Già con Kant, dunque, l'uomo ha preso coscienza della propria libertà e forza spirituale, che oppone resistenza a quella naturale. Perdendo così il loro carattere terrificante, per gli oggetti naturali si apre la possibilità di essere esperiti esteticamente, concretizzandosi *in primis* nel concetto di paesaggio culturale, ampiamente discusso nell'*excursus* precedente. Allo stesso modo, tuttavia, nemmeno ai fattori e ai lavoratori della terra, per i quali la natura era oggetto d'azione immediata, poteva schiudersi una qualsivoglia esperienza estetica del naturale. Indi per cui, una frase come quella di Verlaine «*La mer est plus belle que les cathédrales*» è indice, spiega Adorno, di una profonda modernità. Ovvero, essa attesta quel momento in cui le cattedrali, erette, per esempio, durante l'alto medioevo nell'Île de France, sono divenute un che di museale, mentre è il mare a impossessarsi della bellezza che prima era a quelle tributata.¹⁷⁹

A quanto pare, dunque, la presenza di un nucleo storico accomuna natura e società, che risultano allora a loro volta reciprocamente mediate, dando vita a una triangolazione dialettica cruciale. Vale a dire che la natura appare bella sempre quando appare storica¹⁸⁰, così come solo in una costellazione con la società essa può essere veramente esperita e afferrata come natura. Infatti, il modificarsi storico dei rapporti sociali altera il manifestarsi

¹⁷⁷ Di diversa opinione è Karel Stibral che ritiene le riflessioni petrarchesche in materia di natura eminentemente teologico-filosofiche e non, dunque, come testimonianza di un piacere estetico. Cfr. K. Stibral, *Aesthetic Perception of Nature or, on the Intriguing Aspects of Natural Beauty*, in "Literature & Aesthetics", 15/2, 2005, p. 179.

¹⁷⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 88.

¹⁷⁹ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 49.

¹⁸⁰ TWAA, Vo 6966.

delle strutture percettive umane¹⁸¹, beninteso non nella loro fisiologia, ma determinando «ciò che di volta in volta si chiama natura»¹⁸². La profondità della penetrazione tra natura e società per Adorno è tale che l'una si co-costituisce attraverso la negazione determinata dell'altra, ossia implicandola sempre almeno in negativo. Pertanto, riuscire a esperire genuinamente la natura significa includervi anche ciò che natura non è: «infatti in una qualsiasi esperienza della natura c'è in fondo l'intera società»¹⁸³.

Ad ogni buon conto, ciò che davvero importa è percepire come tutti questi elementi siano trame di uno stesso ordito: nel loro essere intessuti costitutivamente insieme, tirarne una significa muoverle tutte. Appurato questo punto, sarebbe controintuitivo considerare ancora la concezione adorniana della natura come un sostrato ontologico e immutabile per la sua teoria. Nemmeno il carattere di modello del bello naturale per l'arte può testimoniare a favore di una tale asserzione. Infatti, nonostante abbia un ruolo chiave nello sviluppo della teoria estetica di Adorno, un simile modello è tanto necessario quanto in un certo qual modo insufficiente. Basti pensare che l'atto stesso di servire da modello include implicitamente una dimensione relazionale, ossia si riferisce, ad un tempo, al polo che fornisce il modello, a quello che lo implementa, non meno che, ovviamente, al legame medesimo che li relaziona. Se da un lato, quindi, il concetto di natura è mediato storicamente e socialmente, dall'altro è coinvolto in una mutua mediazione con l'arte, nella misura in cui il bello naturale è prerequisito per l'arte, ma attraverso l'esperienza di questa viene esso stesso modificato.¹⁸⁴

Sotto certi aspetti, infatti, si può dire che l'arte proceda oltre il proprio modello. Cruciali, in tal senso, sono le determinazioni del bello naturale di fugacità e indeterminabilità, cause fatali della sua debolezza nei confronti del pensiero e carenze legittimanti un suo completo superamento *à la* Hegel. Ebbene, come già rimarcato, questi stessi tratti nella visione adorniana si traducono in un negarsi del bello naturale a ogni sforzo concettuale: interrogato dai concetti, esso resta muto e indeterminato, consegnandosi inevitabilmente all'apparizione nell'istante. Di conseguenza, la natura, nel

¹⁸¹ Ancora una volta Adorno si dimostra debitore di Benjamin, il quale afferma che «nel giro di lunghi periodi storici, insieme con le forme complessive di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. [...] L'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per la percezione», in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 9-11.

¹⁸² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 92.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ T. Becker, *Der Begriff des Naturschönen bei Theodor W. Adorno*, cit., p. 35.

suo manifestarsi come bella, balena per poi sparire senza lasciare tracce di obiettivazione dietro di sé: a tale massima precarietà sopperisce l'arte con il suo tentativo di bloccare nella durata ciò che è costitutivamente sfuggente. In questo senso, Hegel non sbagliava quando sosteneva che il bello naturale necessita il suo trapasso nel bello artistico. Tuttavia, l'indeterminatezza di quello, trasposta in arte, è sempre minacciata dalla perdita del suo che di fragile e volatile: questo risvolto della medaglia fa parte della paradossalità del compito dell'arte, la quale, per riuscire, deve essere obiettivazione tramite mezzi umani di un linguaggio non umano.

L'opera d'arte vuole farsi erede, dunque, di quella cifra di indeterminabilità che rileva nella natura, pur presentandosi in una forma, sì, di determinazione, ma estranea alla logica tradizionalmente intesa. Se l'arte arriva a salvaguardare il contenuto esperienziale non concettuale del bello naturale attraverso il «concetto, solo non come nella logica discorsiva»¹⁸⁵, allora può dirsi davvero riuscita. Questo è in linea di massima possibile perché l'indeterminatezza che Adorno attribuisce al bello naturale è piuttosto *sui generis*. Essa non è certo mera vaghezza, per quanto si conceda solo nell'attimo per poi svanire e, in ciò, il bello naturale è affine alla musica, a quella schubertiana in particolare. Si tratta, invece, di un'indeterminabilità capace di sollecitare processi di determinazione, che chiama così in appello la necessaria fatica del concetto.¹⁸⁶ Quella che l'arte persegue è dunque la determinazione estetica dell'indeterminato¹⁸⁷ che garantisce durata a ciò che è essenzialmente caduco, senza la fissità dell'universale concettuale.

In tal senso, per mantenere un simile sforzo tensivo, Adorno dichiara che «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»¹⁸⁸. La svolta radicale che quest'affermazione porta con sé si manifesta non da ultimo nell'allontanamento definitivo dalla tesi classicamente aristotelica dell'arte come imitazione della natura. Indi per cui, non è tanto l'artificiosità del dispositivo artistico *en tant que telle* a determinare talvolta il naufragio del tentativo imitativo, quanto piuttosto la realizzazione di quest'ultimo in termini meramente naturalistici. Ogni rappresentazione oggettivo-figurativa del bello naturale che tende a reificarlo risulta incompatibile con

¹⁸⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

¹⁸⁶ G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 156.

¹⁸⁷ TWAA, Vo 6864.

¹⁸⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 97.

l'esperienza dell'effimero che viene così totalmente soppresso, suscitando in sua vece, di fatto, solo una forte impressione di kitsch.¹⁸⁹

Per fornire concretezza alle sue tesi, Adorno menziona – *en passant*, tuttavia, senza mai elaborarne analisi dettagliate – varie opere d'arte che esemplificano tentativi riusciti di imitazione del bello naturale e tentativi decisamente falliti. Alla prima casistica appartiene senz'altro l'impressionismo francese, delle cui creazioni paesaggistiche nell'*excursus* precedente si è già detto essere rappresentazioni virtuose dell'esperienza estetica naturale contemporanea, in quanto commista ai segni della tecnica. Non sono solo le realizzazioni pittoriche a essere in grado di restituire il senso di naturalità teorizzato da Adorno: altrettanto pregnanti possono essere alcune opere letterarie. Oltre al sopracitato *Il canto notturno di un viandante* goethiano, i *Versi scritti osservando disegni di paesaggi* di Borchardt testimoniano in maniera insuperabile la capacità dell'arte di rendere presente la natura «nell'espressione della sua peculiare negatività»¹⁹⁰. Viceversa, nelle raffigurazioni del Cervino o dell'erica lilla «diventa operativa l'irriproducibilità del bello naturale come tale»¹⁹¹.

Per di più, ulteriori riflessioni adorniane sulla componente naturale che migra nel dispositivo artistico sono messe a disposizione del lettore grazie alla consultazione dei corsi universitari: considerazioni queste che non compaiono – o comunque non così approfonditamente – nel testo pubblicato¹⁹². In particolare, in tale occasione, la modalità di svolgimento della dialettica di arte e natura nell'arte stessa è ricondotta esplicitamente all'interazione delle categorie di espressione e costruzione. Con “espressione”, qui, Adorno si riferisce in modo particolare alla concezione che è stata veicolata dal movimento espressionista nella pittura, nella poesia e nella musica, ovvero il tentativo dell'arte di far parlare l'oppresso e il sofferente, come residuo mimetico che rinvia alla natura altrimenti bandita.¹⁹³

Se dunque l'espressione è intenzione di soccorso alla natura, la costruzione è senza dubbio istinto di dominio esercitato sui materiali secondo un impulso all'articolazione che

¹⁸⁹ Y. Y. Kwak, *Theodor W. Adornos Theorie des Naturschönen*, cit., p. 94.

¹⁹⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 91.

¹⁹¹ Ivi, p. 90.

¹⁹² Per esempio, un frammento dei *Paralipomena* tratta esplicitamente della dialettica di costruzione ed espressione, rimarcando «[i]l fatto che questi due momenti trapassino l'uno nell'altro» senza andare in cerca di un termine medio fra i due, ma attraversando l'uno e l'altro estremo. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 414.

¹⁹³ T. W. Adorno, *Ästhetik 1958/59*, cit., p. 81.

non è, però, imposto dall'esterno, ma sorge dalla cosa stessa, quale sviluppo della logica dei materiali stessi. In sintesi, quindi «*hatten wir dabei das Moment des Ausdrucks als ein wiederkehrendes Naturmoment bezeichnet und das der Konstruktion eben als das artifizielle, als das, was man mit Natur macht*»¹⁹⁴. Alle opere d'arte che pur vogliono schierarsi dalla parte della natura oggi non è concesso tuttavia perseverare nell'immediatezza della pura espressione. Affidandosi per rendere conto della natura assoluta, esse si approssimano pericolosamente alla soglia dell'ammutolire, che impedisce loro ogni obiettivazione, ogni dispiegamento nel tempo e nello spazio. Per tale ragione, anche per loro la costruzione è divenuta un'esigenza imprescindibile: in qualità di mediazione soggettiva, essa porta a compimento il dispiegamento della cosa stessa, senza però disporre in qualità di forza creatrice, ma ubbidendo a ciò che il materiale le richiede.¹⁹⁵

Così facendo, in ultima analisi, con e contro Hegel, Adorno attesta la possibilità di un passaggio davvero dialettico tra bello naturale e artistico. In aggiunta al riconoscimento di un valore indispensabile del bello naturale, la differenza più marcata dall'operazione hegeliana consiste precisamente nell'enfasi che Adorno pone sulla mediazione tra i due concetti. Non si tratta, infatti, di una soppressione totale nella transizione dall'uno all'altro, bensì di una relazionalità che scandisce il loro essere intrecciati, tale per cui si determina una co-costituzione di entrambe le esperienze. Nello specifico, imitando il bello naturale, l'arte accede al momento obiettivo, ossia «*was an der Sache selbst wahrzunehmen eigentlich das spezifisch Ästhetische überhaupt erst konstituiert*»¹⁹⁶. Pertanto, solo attraverso un rinnovato ricorso al bello naturale, Adorno può avvicinarsi allo specificatamente estetico nell'esperienza dell'arte, che Hegel aveva invece inevitabilmente mancato. D'altra parte, però, il bello naturale svanirebbe senza lasciare traccia, se non fosse per l'opera d'arte autentica che ne rende il silenzio udibile una volta ancora. Il movimento dialettico così concepito testimonia ulteriormente che uno schema di superiorità di un polo sull'altro non esprime adeguatamente il procedimento della logica adorniana. Piuttosto, quest'ultima trova la propria specificità nel tessuto di mediazioni e interrelazionalità tra i molteplici concetti che essa coinvolge.

¹⁹⁴ Ivi, p. 106. Traduzione EV: «avevamo definito il momento dell'espressione come un momento naturale che ritorna e quello della costruzione come quello artificiale, come ciò che l'uomo fa con la natura».

¹⁹⁵ Ivi, pp. 99; 109.

¹⁹⁶ Ivi, p. 47. Traduzione EV: «ciò che nella percezione della cosa stessa in realtà costituisce proprio lo specificatamente estetico».

6. *Il bello naturale e la promessa del possibile*

L'istanza dialettica che permea il pensiero di Adorno prima ancora di manifestarsi nel rapporto tra le due forme di bellezza artistica e naturale si individua già nella modalità tramite cui egli concepisce la relazione tra arte e natura. Non si tratta di un semplice antagonismo oppositivo, né di un'identità senza scarti come pensava Schiller, il quale vede nell'arte compiuta il ritorno della natura. Al contrario, essa si articola adornianamente come un'identità nella non-identità¹⁹⁷, ossia nelle distinzioni ineliminabili che intercorrono tra i relati si scorgono parimenti prossimità. Il campo estetico è allora quel terreno dove le differenze perdono per certi aspetti la loro solita rigidità, apparendo entrambe come esperienze non votate al dominio e alla funzionalità.¹⁹⁸ In tal senso, sebbene la natura e l'arte si distinguano nella loro sostanza in virtù di una non-fatticità e una fatticità rispettive, la seconda vorrebbe portare a compimento ciò che la prima promette. Tant'è che all'opera d'arte è concessa un'effettiva approssimazione alla natura: non si tratta, tuttavia, di una banale riproduzione naturalistica, come testimoniava la già commentata denuncia adorniana verso la pittura d'hotel. Una tale convergenza si verifica piuttosto quando l'opera d'arte lascia dietro di sé il suo essere fatto, apparendo come un in sé, il che diviene possibile soltanto quando essa è così completamente prodotta, da riuscire, grazie alla sua forza di gravità, a superare l'essere prodotta medesimo.¹⁹⁹

A ben vedere, l'intento di salvare la natura che anima l'arte deve fare i conti con il carattere intrinsecamente storico, comune a entrambe. Ciò significa che qualsiasi tentativo di soccorrere la natura deve tener conto del corso irreversibile della storia e delle possibilità che, di conseguenza, sono andate irrimediabilmente perdute. In altre parole, il processo d'alienazione che ha spezzato la comunione idilliaca tra uomo e natura segna un punto di non ritorno nella configurazione esperienziale di quest'ultima. Ogni sforzo di accedervi in modo immediato e sostanziale ha dovuto cedere il passo a un interesse strumentale dell'uomo verso la natura stessa. Come si è visto, il suo assoggettamento ai fini dell'autoconservazione umana l'ha resa uno sterile oggetto d'azione, spogliandola della propria intima vitalità. Tale contesto storico-sociale è tuttavia preconditione della possibilità di un'esperienza estetica del naturale e, dunque, anche dell'artistico: «*Wer nicht*

¹⁹⁷ Ivi, p. 72.

¹⁹⁸ TWAA, Vo 6959.

¹⁹⁹ TWAA, Vo 6960.

*in der Erfahrung der Natur jene Trennung von bloßen Aktionsobjekten zu vollbringen vermag, die das Ästhetische ausmacht, der ist der künstlerischen Erfahrung überhaupt nicht mächtig»*²⁰⁰. Stando alla logica adorniana, allora, l'estetico agisce in qualità di negazione determinata: esso viene esperito in un quadro extraestetico, di cui in prima battuta deve rendere conto, ma da cui poi si distanzia, negandolo. Adorno non intende un simile processo nei termini di una mera «*genetischen Voraussetzung*»²⁰¹, bensì quale condizione della sostanzialità stessa dell'esperienza del bello naturale e artistico, ossia della sua forza critica esercitata nel e contro il vigente.

Pertanto, se l'estetico si costituisce proprio come allontanamento da un incontro diretto ma strumentale con la natura e se quest'ultima non può più darsi nella sua antica immediatezza, sradicata dall'alienazione, quale via si deve allora percorrere per riuscire a soccorrerla? Adorno si rivolge alla natura esperita esteticamente quale «luogotenente mediato dell'immediatezza»²⁰². Ossia, nella sua mediazione attraverso la società, l'esperienza estetica della natura, dunque il bello naturale, appare quale immagine di ciò che sarebbe al di là della compagine sociale, di ciò che non è prodotto e nemmeno sottomesso alla legge di mercato: un in sé. Memore dell'insegnamento hegeliano, Adorno è qui cosciente dell'inevitabile mediazione dietro a ogni dato che pure pare immediato. Ebbene, in corrispondenza del bello naturale acquisisce ulteriore concretezza quel tratto dell'estetico che nel primo capitolo sul *Kierkegaard* lo designava quale sede di un'immediatezza suscettibile di mediazione. In tal senso, si guadagna un contenuto esperienziale significativo solo attraverso il costante rimando tra i momenti di immediatezza e mediazione, come intercorre per esempio tra la manifestazione del bello naturale e la ricezione soggettiva. La mediazione estetica evita così il pericolo di ricadere in una pura immediatezza, ideologica e anacronistica. Tuttavia, al contempo, grazie alla sua mediatezza *sui generis* lontana dalla logica concettuale e identificativa, quella restituisce paradossalmente una forma di immediatezza seconda, dotata di un deciso impulso critico.²⁰³ Stando alla ricostruzione adorniana, nell'esperienza del bello naturale l'estetico agisce allora sul naturale, strappandolo al sistema dell'utile.²⁰⁴ In realtà, ciò

²⁰⁰ TWAA, Vo 6943-4. Traduzione EV: «chi, nell'esperienza della natura, non è in grado di portare a termine quella separazione dagli oggetti d'azione, che costituisce l'estetico, non è capace dell'esperienza artistica».

²⁰¹ TWAA, Vo 6944. Traduzione EV: «precondizione genetica».

²⁰² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 83.

²⁰³ G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 154.

²⁰⁴ Su questo punto cfr. anche E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 51.

avviene in maniera perfino più lampante nell'opera d'arte, che si propone di soccorrere la natura nella sua immediatezza mediata. In tal senso essa, «invece che essere imitazione della natura, è imitazione del bello naturale»²⁰⁵.

Quest'ultima citazione offre l'occasione d'indagare più approfonditamente ciò che Adorno in effetti intende con l'espressione "bello naturale". Come asseriva già il paragrafo in apertura del presente capitolo, molteplici sono le determinazioni che egli attribuisce alla nozione di natura; pertanto, non sembra davvero superfluo cercare di individuare quale di esse sia chiamata qui a comparire. Che si tratti della natura protagonista della dialettica dell'illuminismo non pare plausibile: in qualità di potenza oscura, involupata nel mito, e nemesi ineluttabile della *ratio*, essa non lascia trasparire un potenziale di riconciliazione. Ritornando ancora una volta al commento sul *Kierkegaard*, potrebbe essere utile ricordare la distinzione dialettica che già al tempo Adorno ha operato all'interno del concetto di natura. Da un lato, la cieca natura che Kierkegaard pensa di bandire, ma che in realtà ricompare proprio dove egli si ritiene più saldamente vittorioso: nell'immanenza dell'interiorità priva di oggetto. Una logica questa in cui si riconosce facilmente lo schema alla base dell'opera scritta quasi due decenni dopo con Horkheimer. Dall'altro, Adorno individua una manifestazione dell'elemento naturale dove la violenza immediata è invece placata dalla mediazione. Essa è contraddistinta da un «gesto impercettibile nel quale la natura colpevole si rinnova storicamente come creata»²⁰⁶ e che, dunque, apre a un eventuale momento conciliatorio. Come già sottolineato nella precedente analisi, tale gesto potrebbe dirsi senza troppe forzature estetico.

Di conseguenza, se Adorno non sembra riferirsi alla determinazione della natura quale forza mitica indomita come oggetto di esperienza estetica, questo lo si dovrà allora ricercare in una concezione del naturale consapevole della propria storicità e mediatezza intrinseche. Nella speranza di riuscire a pensare insieme natura e storia e di recuperare la cifra di naturalità che dimora negli esseri umani e nella razionalità, Adorno non si rivolge alla natura in sé, ma a ciò che nel naturale compie il gesto del "venir fuori". Ovvero, si tratta di quel comportamento espressivo della natura che migra anche nelle opere d'arte autentiche e che alimenta quella «spinta a venir fuori da sé, quasi per tornare a respirare»²⁰⁷. Nel bello naturale così concepito, spiega Adorno, il tratto estetico quale istanza relazionale

²⁰⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 95.

²⁰⁶ T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 298.

²⁰⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 85.

è più che mai evidente: infatti, «[è] impossibile non rendersi conto di quanto questo prendere fiato dipenda dal mediato, dal mondo delle convenzioni»²⁰⁸. È pur sempre bene ribadire come tale espressività della natura non sia da intendersi in senso psicologico o soggettivo. Non diversamente da quanto già affermato per il linguaggio enigmatico della natura, ciò che si esprime è più delle semplici intenzioni del soggetto produttore o esperiente, più del suo stato d'animo: non può essere ridotto a reazioni soggettive, né da esse trae la propria obiettività. Al contrario, ciò che cerca suono proviene dalla cosa stessa: è espressione della sua sofferenza.

Tuttavia, l'espressione immediata della sofferenza della natura non sarebbe altro che un urlo pieno di dolore, senza un valore specificatamente estetico. Nella datità immediata non si serberebbe alcun momento in grado di sollecitare spiritualizzazione, ossia nessun momento di resistenza, dove la speranza si annida.²⁰⁹ Per tale ragione, Adorno insiste sul fatto che un momento spirituale debba essere riscoperto anche nella bellezza naturale. Per far in modo che ciò accada, egli determina l'espressione del bello naturale come quella di una «reale sofferenza passata», guadagnando «ciò che in esso è esteticamente avvincente»²¹⁰. La trasposizione nel passato è essenziale in senso estetico, giacché permette una distanza che si approssima davvero all'immagine dell'in sé, rifiutando persino la potenzialità stessa di un'azione funzionale, di un utilizzo strumentale, del dominio.²¹¹ Eppure, non si tratta di una distanza assoluta: essa viene ricondotta a ciò che è presente e vicino attraverso l'apparizione stessa del bello naturale. In un gioco dialettico tra lontananza e vicinanza che molto deve al pensiero benjaminiano, attraverso il ricordo del dominio e della violenza passati, è possibile pensare ciò che ne è stato vittima e, al contempo, sperare che quella sofferenza appartenga ormai al passato, auspicando un futuro di riconciliazione.

²⁰⁸ *Ibid.* È interessante notare come la metafora della respirazione, usata qui da Adorno per ben due volte, istituisce nuovamente un collegamento diretto con il *Kierkegaard*. Nel commentare il filosofo danese, Adorno sviluppa il concetto di una dialettica intermittente, discontinua, che trova appunto nell'utilizzo già kierkegaardiano dell'immagine organica della respirazione la sua più efficace concretizzazione. T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., pp. 245-54. La stessa concezione di dialettica ritorna anche nella corrispondenza con Kracauer quale movimento che »nicht in geschlossenen Denkbestimmungen abläuft, sondern unterbrochen wird von der nicht sich einfügenden Realität, in ihr gleichsam Atem holt (Ausdruck von Kierkegaard) und jedes Mal frisch anhebt«. T. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel 1923–1966*, a cura di W. Schopf, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008, p. 218.

²⁰⁹ T. Becker, *Der Begriff des Naturschönen bei Theodor W. Adorno*, cit., p. 56.

²¹⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 87.

²¹¹ TWAA, Vo 6954.

Stando ad Adorno, dunque, il bello naturale «tocca una ferita»²¹², ovvero convoca all'esperienza ciò che in essa vi è di più opaco, inespresso, doloroso e che la *ratio*, viceversa, espunge dalla sua ambizione di assoluta immanenza. Tuttavia, come è già emerso, non è la natura *tout court* che riesce a dargli voce, bensì è la natura che si rinnova nel gesto estetico, il quale «si riferisce alla natura unicamente come manifestazione»²¹³. Come riporta anche Figal, Adorno concepisce la manifestazione del bello naturale «*im Sinne von plötzlich Erscheinendem*»²¹⁴: nella sua costitutiva indisponibilità, quello appare in modo improvviso e in modo altrettanto subitaneo dilegua. Pertanto, l'istanza estetica agisce sul naturale in modo bidirezionale: da un lato, strappandolo al sistema dell'utile e del meramente pratico, ovvero non considerandolo «mai come materia di lavoro e riproduzione della vita, men che meno poi come sostrato della scienza»²¹⁵. Dall'altro, rifunzionalizzandone il carattere mitico²¹⁶, tant'è che «il bello naturale è il mito trasposto nell'immaginazione»²¹⁷. Secondo quanto menzionato poco sopra, non è la natura mitico-irrazionale ad affiorare nell'esperienza estetica, ma ne è una versione in una qualche misura da quest'ultima addomesticata. Tuttavia, difficilmente la componente mitica può essere del tutto liquidata, d'altronde Adorno non nasconde che «[l']ambiguità del bello naturale ha contenutisticamente la sua genesi in quella dei miti»²¹⁸. Indi per cui, anche nel canto degli uccelli, esempio forse di kantiana memoria, che in virtù del nucleo storico del bello naturale è unanimemente ritenuto bello, «è in agguato il temibile»²¹⁹.

Alla luce della determinazione del bello naturale quale manifestazione, Adorno avvicina l'esperienza artistica a quella estetica della natura nel segno dell'immagine. In qualità di esperienze di immagini, tanto l'una quanto l'altra si allontanano dai fini della logica strumentale e della conoscenza tradizionalmente intesa: un distacco che costituisce il nocciolo specifico dell'estetico, il quale, se volesse impadronirsi del proprio oggetto secondo quelle medesime modalità, finirebbe inevitabilmente per mancarlo.²²⁰ Ad ogni modo, sotto questo aspetto, la differenza tra le due esperienze viene a perdere gran parte

²¹² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 83.

²¹³ Ivi, p. 89.

²¹⁴ G. Figal, *Theodor W. Adorno. Das Naturschönes als spekulative Gedankenfigur*, cit., p. 88. Traduzione EV: «nel senso di un manifestantesi improvvisamente».

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 51.

²¹⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 90.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ TWAA, Vo 6945.

della sua asprezza.²²¹ Cosicché è proprio la struttura per immagini della natura manifestantesi, e non quest'ultima in senso cosale, che l'arte imita nel progetto adorniano. Essa, «[m]imeticamente, mette cioè in scena la stessa movenza con cui la natura, manifestandosi, promette qualcosa che si annuncia»²²²: Adorno scorge tale mimesi nel tentativo dei drammi teatrali di inscenare i drammi delle nuvole, senza che l'arte riproduca le nuvole stesse.²²³ Acquisendo sempre più chiarezza, ritorna ancora una volta il motivo centrale del rifiuto adorniano di un qualsiasi rispecchiamento come principio regolatore del rapporto tra arte e natura. Quella, infatti, «si è avvicinata al bello naturale per quel che concerne la propria configurazione»²²⁴, coadiuvata e non osteggiata dal processo di spiritualizzazione che l'ha interessata nel corso dei secoli.

A ben vedere, l'argomentazione fin qui svolta ha mostrato in più punti la profondità e la rilevanza del rapporto dialettico che intreccia il bello naturale a quello artistico. Tuttavia, esattamente per non ricadere in quei paradigmi interpretativi che considerano il primo solo in virtù della dialettica che lo lega al secondo, è intenzione del presente studio evidenziare quei tratti intrinseci al bello naturale che lo stringono propriamente all'estetico. In altri termini, ciò equivale a domandarsi: in che misura e su quali basi si afferma che con Adorno la bellezza naturale riacquista una piena cittadinanza estetica? La risposta più immediata e spontanea ne addurrebbe come prova l'effettiva presenza della tematica in questione nella sua *Teoria estetica*, non meno che nei suoi corsi di lezione. In seconda battuta, una riflessione più approfondita rimanderebbe al suo carattere di modello per l'arte, di cui si è ampiamente discusso: giacché quella è di norma considerata l'oggetto *par excellence* dell'estetica, di conseguenza allora vi appartiene anche il bello naturale come suo modello. Eppure, sebbene legittime, queste proposte sembrano essere in qualche modo inesaurive. Non prescindendo dal riferimento all'arte, esse avvallano l'impressione che al bello naturale spetti soltanto un'esteticità seconda, strumentale all'arte stessa. Così facendo, tuttavia, si tralasciano elementi cruciali che Adorno discute precipuamente in relazione al bello naturale e che sono, dunque, di primario interesse per questa dissertazione.

A tal proposito, il focus della riflessione si incentra su una triangolazione che permette di saldare la teoria del bello naturale di Adorno sia al suo più ampio progetto di teoria

²²¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 88.

²²² G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 144.

²²³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 96.

²²⁴ Ivi, p. 105.

critica che alla sua dialettica negativa, ovvero su quell'intersezione dispiegantesi tra l'estetico, il naturale e il non-identico.²²⁵ Si proceda per gradi, prendendo in considerazione innanzitutto la coppia concettuale di estetico/naturale. Siccome l'intera prima parte del presente studio si è impegnata nel tentativo di mettere in luce la criticità di un'immediata identificazione dell'estetico con l'artistico, ora non si avanzerà di certo il proposito di sostenere una simile equivalenza per il binomio estetico/naturale. Per quanto non coincidano, non si può negare tuttavia che i due concetti siano strettamente relati, tant'è che questa stessa relazione – quale essa sia – dà conto del rinnovato *status* estetico del bello naturale nel pensiero adorniano.

Per comprendere a pieno l'articolazione e le implicazioni di un tale nesso, si prenderà le mosse da una citazione chiave tratta da *Teoria estetica*: «nella natura bello è ciò che si manifesta come più di quanto è letteralmente in quel luogo»²²⁶. Nella prima parte, Adorno rinnova con tutta evidenza la sua concezione, trattata pocanzi, per cui ciò che è bello nella natura è ciò che giunge a manifestazione. Pertanto, in qualità di bello manifestantesi, quest'esperienza estetica, al pari di quella artistica, è definita da Adorno un'esperienza di immagini.²²⁷ Una tale descrizione, tuttavia, sembra a prima vista contraddire il severo *Bilderverbot*, ossia la proibizione veterotestamentaria delle immagini di cui Adorno rintraccia «un aspetto estetico oltre che teologico»²²⁸. Nella tradizione mistica ebraica, a cui si richiama non da ultimo anche Benjamin, vige infatti l'impossibilità di rappresentare sensibilmente l'Assoluto, che non può allora né essere detto, né apparire iconicamente nel mondo terreno.²²⁹

Per fugare ogni incongruenza teorica, è Adorno stesso a consegnare al lettore la chiave per leggere le due tesi in modo coerente e non contraddittorio: non si tratta di produrre «immagini, cioè immagini di qualcosa»²³⁰, ricadendo una volta di più in un approccio meramente duplicativo. Come si è visto, la natura convocata dall'estetico non si lascia semplicemente duplicare dall'arte: essa è anzi, in tal senso, il contrario della natura di *Dialettica dell'illuminismo*, che non conosce posa nelle sue ripetizioni ciclicamente

²²⁵ In riferimento a un simile triangolo concettuale vedi E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 51.

²²⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 95.

²²⁷ Ivi, p. 88.

²²⁸ Ivi, p. 91.

²²⁹ L. Ceppa, *Adorno: divieto d'immagine*, in "Belfagor", Vol. 38, No. 4, 1983, p. 455.

²³⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 91.

infinite.²³¹ In questo sterile gioco di specchi, la natura viene privata della propria dimensione storica e, di conseguenza, della possibilità estetica. Non è un caso, allora, che nel capitolo *L'industria culturale* Adorno doni una definizione di bello nel sistema ideologico dominante che è agli antipodi del bello naturale:

Bello è tutto ciò che la macchina da presa *riproduce*. Alla prospettiva delusa di poter essere l'impiegata a cui è toccata in sorte la crociera transoceanica, corrisponde la vista non meno deludente dei luoghi fotografati in modo impeccabile attraverso i quali quel viaggio avrebbe potuto condurre. [...] Sano è tutto ciò che si ripete, il ciclo nella natura e nell'industria.²³²

Pertanto, non come fedele replica cosale, l'essere-immagine dell'esperienza estetica naturale e artistica si delinea, invece, come una paradossale immagine senza immagini. In altre parole, è l'atto stesso di convogliare in un'immagine, di manifestarsi, che è chiamato a intervenire, giacché la specificità estetica che svolge qui un ruolo chiave non risiede tanto nel contenuto particolare dell'immagine ma nell'apparire come tale. D'altra parte, che un'iconicità simile non si risolva in un contenuto immaginato significa che la funzione dello spirito quale creatore *ex nihilo* ne esce sostanzialmente ridimensionata: si marcano così i limiti di una soggettività trascendentale, assolutamente produttrice²³³. Unicamente in tal senso, allora, Adorno afferma che l'esperienza naturale acquista davvero un valore estetico.

Per individuare le modalità attraverso cui questo si esprime, si riprenda il precedente passaggio tratto da *Teoria estetica*, dove Adorno istituisce un nesso esplicito nel segno del bello naturale tra la sua apparizione effimera e l'emergenza dell'elemento di un "di più" rispetto al mero esistente. Altrimenti detto, attraverso il manifestarsi del bello naturale si esibisce un *surplus* a fronte di ciò che si dà *hic et nunc*, ma che nondimeno dilegua immediatamente, sfuggendo a qualsiasi nostra appropriazione concettuale. In seguito alla già ampiamente discussa espressione enigmatica della natura e alla sua paralinguisticità, non deve sorprendere che anche tale eccedenza sia caratterizzata da un'inafferrabilità misurata secondo i termini di una logica discorsiva. Eppure, affinché sia esperito, questo "di più" esige il momento ricettivo del soggetto, salvo poi, però, non esaurirsi in esso. Ancora una volta, nella forma dell'ulteriorità che emerge, il bello naturale si staglia come un'intensiva esperienza soggettiva di ciò che sfugge alla soggettività.²³⁴ La sua evasività,

²³¹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 68.

²³² M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 159 (enfasi EV).

²³³ J. M. Bernstein, "The dead speaking of stones and stars", cit., p. 153.

²³⁴ J. M. Bernstein, *Das Naturschöne*, cit., p. 85.

dunque, nei confronti del concetto e del pensiero comporta il fallimento di ogni fissità determinativa, consegnandone lo statuto a una costitutiva negatività.

Questa indeterminazione strutturale propria del bello naturale manifestantesi informa dunque l'eccedenza che qui lampeggia. Tuttavia, essa non deve essere letta esclusivamente nel segno di una mancanza o dell'ormai proverbiale "negativismo" adorniano. Al contrario, come suggerisce Adorno, «*es besteht ja die Möglichkeit, daß zwar das Naturschöne selbst in sich unendlich reich ist und sogar bestimmt ist, aber in einer ganz anderen Weise bestimmt, als es den Bestimmungen des Begriffs, den fixierenden Bestimmungen des Begriffs entspricht*»²³⁵. Una tale ricchezza darebbe giustificazione di sé, secondo Adorno, nell'attestare la possibilità di uno stato in cui la realtà attuale delle cose non abbia l'ultima parola, ovvero uno stato in cui per esse si apra la *chance* di essere qualcosa al di là della loro condizione vigente. In altre parole, allora, in un mondo pervaso da un'impellente coercizione all'identità, Adorno trova la fonte di un potenziale critico proprio nel bello naturale come «allegoria di questo aldilà malgrado la propria mediazione attraverso l'immanenza sociale»²³⁶. Eppure, affinché sia davvero breccia nella compattezza identitaria, tale allegoria non deve assumere le sembianze di una conciliazione saldamente raggiunta, pena il suo stesso scadere in un dispositivo apologetico. Per di più, ciò che la natura offre nel suo essere bella è per l'appunto immagine, cioè un qualcosa non dotato del carattere ontologico di sostanza, tant'è che lo stato evocato «ancora non c'è affatto. Il pudore nei confronti del bello naturale deriva dal fatto che si offenderebbe il non ancora essente se lo si cogliesse [direttamente, EV] nell'essente»²³⁷.

Sebbene, quindi, la testimonianza del bello naturale non possa che essere negativa e sfuggente, essa conferisce nondimeno lo slancio che attende di essere colto per opporsi al pensiero identificante. A ben vedere, attraverso il suo manifestarsi, la bellezza della natura rende esperibile quell'eccedenza baluginante che esprime la possibilità di un'intercapedine residuale, certo, ma dal forte impulso critico. Trascendere fuggacemente la datità immediata del fenomeno significa non nascondere che le cose potrebbero effettivamente darsi in un modo diverso da quello attuale, smascherando la non-verità di un sistema che si crede totalizzante. Questo pensiero acquisisce concretezza attraverso un'immagine, comune a

²³⁵ TWAA, Vo 6929. Traduzione EV: «c'è la possibilità che il bello naturale stesso sia in sé infinitamente ricco e addirittura determinato, ma determinato in una maniera totalmente diversa da quella per cui esso corrisponderebbe alle determinazioni del concetto, alle determinazioni fissanti del concetto».

²³⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 92.

²³⁷ Ivi, p. 99.

tutti, di un'ingenuità e al contempo di una gravidanza davvero disarmanti: i giorni senza nuvole dei Paesi del sud. Adorno dà voce all'impressione che ciascuno almeno una volta ha fatto propria, ovvero che essi siano là

come in attesa di essere percepiti. Volgendo alla fine così raggianti e sereni come sono cominciati, da essi proviene che non tutto è perduto, che tutto può diventare buono²³⁸.

In tali occasioni, si guadagna un effettivo accesso alla manifestazione di un possibile nel e contro il reale. La sensazione che non tutto è invano rimanda al momento di consolazione che il bello naturale esprime nella sua assoluta negatività e che le opere d'arte ereditano, ossia il loro carattere affermativo, di cui non possono fare a meno, ma a cui non possono giammai abbandonarsi.²³⁹

L'esperienza di un siffatto momento si nega tuttavia in corrispondenza di quelli che Adorno etichetta come punti panoramici famosi, mete obbligate di un turismo massificato, che ha completamente piegato la natura alla mercificazione smodata, a uso e consumo della legge di mercato.²⁴⁰ Laddove, invece, si ha il privilegio ormai raro di partecipare della natura manifestantesi, si esperisce qualcosa di non essente: sia esso un che di già perduto o ancora di là da venire. In tal senso, la cifra del possibile che qui si mostra «è più dell'esistente»²⁴¹, in cui nondimeno appare. Indi per cui, il bello naturale può a ragione essere visto come un concetto liminare²⁴², ossia una soglia dove ciò che letteralmente è lambisce ciò che non è (ancora/più), ma dovrebbe essere. Il suo carattere d'immagine, dunque, dà conto di una modalità differente dell'essere presente²⁴³ che non si conforma allo *status quo*. Al contrario, eludendone i dettami logici, riesce finalmente a esporne la tirannia e le falle.

²³⁸ *Ibid.* Una formulazione gemella la si trova anche in TWAA Vo 6852. Un'impressione oltremodo simile è suggerita anche dall'aforisma seguente: «[p]oiché il sorgere del sole, anche quello a cui si può assistere in alta montagna, non ha nulla di pomposo, trionfale e sovrano, ma accade sempre, per così dire, in modo timido e esitante come la speranza che un giorno le cose potranno andare meglio per tutti, ed è proprio in questa inappariscente della luce più possente che si cela ciò che ci commuove e ci sopraffà». T. W. Adorno, *Minima Moralia*, cit., p. 126.

²³⁹ TWAA, Vo 6852-3.

²⁴⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 93.

²⁴¹ *Ivi*, p. 99.

²⁴² A. Krebber, *Traces of the Other*, cit., p. 175.

²⁴³ Su questo punto mi trovo in disaccordo con André Krebber, il quale si riferisce al bello naturale come alla «*possibility of a different form of being*», A. Krebber, *Traces of the Other*, cit., p. 178 (enfasi EV). Attribuendo all'esperienza di immagini la categoria dell'essere, Kreber traduce immediatamente la manifestazione in esistenza fattuale, disperdendo così tutto il potenziale critico del bello naturale stesso.

A ben vedere, le continue incursioni nell'ambito logico-epistemologico che Adorno compie nella sua trattazione del bello naturale giungono al loro *apex* con l'esplicito accostamento del naturale colto in senso estetico e il non-identico, a cui già si faceva accenno nella triangolazione concettuale di cui sopra. In *Teoria estetica*, infatti, si legge: «[i]l bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale. Finché questa vige non c'è positivamente alcun non-identico»²⁴⁴. In quanto manifestazione che si sottrae a ogni reificazione oggettivata non meno che a ogni esistenza fattuale, il bello naturale testimonia lo scarto sussistente tra il concetto e la cosa che esso vuole interamente sussumere: quello stesso scarto che il pensiero identificante crede di aver azzerato, ma che ancora, sempre più flebile, resiste. Ciononostante, per poter imporsi – seppur fugacemente – come tale, questa traccia del non-identico non deve prescindere dal contesto d'identità dominante, ma agirvi come sua negazione determinata. Così, analogamente, il bello naturale riveste la sua funzione critica solo se è colto nel meccanismo sociale che l'ingloba. Con ciò, esso si distingue sia dal «principio imperante» dell'identificazione ipertrofica, sia dalla «separatezza diffusa», tipica della natura mitica: «a ciò potrebbe assomigliare il conciliato»²⁴⁵.

Alla luce di queste considerazioni, si può ora tentare di far emergere quel nesso che si instaura tra il naturale e l'estetico, tale per cui il bello naturale vede effettivamente riconosciuta la propria legittima pertinenza alla teoria estetica. Il termine medio che consente l'articolazione del suddetto nesso si rinviene proprio nell'essere-immagine. A ben vedere, come è emerso nella prima parte della dissertazione, una speciale corrispondenza tra il carattere d'immagine e l'estetico qualifica la riflessione adorniana sin dal suo *Kierkegaard*, non perdendo vigore nemmeno nel suo capolavoro postumo. A tal riguardo, una delle sue pagine risulta essere a dir poco eloquente: qui, si addensano i momenti dell'immagine e dell'eccedenza, che finora si erano visti appartenere al bello naturale e che adesso, invece, concernono anche direttamente l'estetico. Il passaggio in questione afferma che

il modo estetico di comportarsi è la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono; lo sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine.²⁴⁶

²⁴⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

²⁴⁵ Ivi, p. 100.

²⁴⁶ Ivi, p. 448.

Sulla base degli elementi raccolti, è senz'altro ragionevole inferire una prossimità significativa tra il bello naturale e quello che Adorno chiama "comportamento estetico". Malgrado ciò, come preannunciato, non si tratta di portarli immediatamente a identità. Al contrario, non si può far a meno di notare un sottile benché essenziale spostamento di livelli. Da una parte, il comportamento estetico designa una capacità: più nello specifico, esso rappresenta proprio la capacità di percepire²⁴⁷ la realtà e di renderla percepibile in un modo tale per cui essa consente l'accesso a quell'eccedenza oltre la piatta datità delle cose. Dall'altra, la natura nell'atto del suo manifestarsi offre un contenuto esperienziale che si presta in modo particolarmente pregnante a una tale modalità percettiva. Esso, infatti, serba un potenziale critico decisivo verso tutte quelle istanze di dominio a cui Adorno si oppone. Riassumendo, partendo da un'esperienza determinata, identificabile in un qui e ora, il comportamento estetico suggerisce un qualcosa di ulteriore nell'ambito dell'esistente. Quando esso si rivolge alla natura, il bello naturale diventa vettore di un potenziale critico che quella in sé possiede, ma che giunge a espressione solo tramite l'estetico. La peculiarità di quest'ultimo risiede infatti nella sua abilità di esibire nessi e di articolare modalità dell'essere presente oltre dalla fungibilità universale: operante sulla natura, l'estetico fa in modo che essa si manifesti come dono, come gratuità.²⁴⁸ Pertanto, quale «forte correttivo della coscienza reificata»²⁴⁹, il modo estetico di comportarsi è per Adorno l'unico davvero in grado di soccorrere una natura che altrimenti resterebbe inesorabilmente muta.

Giunti al termine del capitolo, ecco alcune puntualizzazioni conclusive. La prima si riferisce direttamente alla questione principale, di cui le ultime considerazioni sono il frutto, ossia il diritto del bello naturale ad ambire alla cittadinanza estetica nel pensiero adorniano. Di fatti, solo sperando la natura esteticamente la traccia di non-identità che in quella dimora può lampeggiare per un breve istante. Nella manifestazione del bello naturale, l'estetico salva la cifra di non-identico, convocandolo a un'apparizione che nondimeno preserva la sua alterità, anche nel contesto d'identità prevalente. Inutile sottolineare che qui si stanno davvero affrontando i problemi cardine della filosofia di Adorno. Avendo così mostrato quanto profondamente il bello naturale vi afferisca, il

²⁴⁷ In circostanze come queste, emerge chiaramente l'intenzione di Adorno di evocare il senso dell'etimo greco *aisthesis* (sensazione) nel suo uso del termine "estetico", riferendosi così alla piena componente sensibile dell'esperienza.

²⁴⁸ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 30.

²⁴⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 448.

significato del suo contenuto esperienziale, che l'arte cerca poi di ereditare, diviene ancora più eclatante.

Dopodiché, il secondo punto su cui porre l'accento riguarda lo statuto stesso dell'estetico. Sulla scia di quanto è emerso dalla discussione, le sue occorrenze sembrano qualificare una determinata modalità di comportamento, ovvero una specifica capacità di percepire e rendere percepibile. Tuttavia, ciò significa che anziché un'area tematica definita, l'estetico indica piuttosto un modo peculiare di interagire in e con la realtà fenomenica data, assumendo così una vocazione operativa. Ragion per cui, una formulazione più adeguata della questione relativa all'estetico adorniano dovrebbe interessarsi a come esso procede, invece che a cosa esso è. È ferma convinzione della presente ricerca, infatti, che rispondere al primo quesito consentirebbe di illuminare il senso profondo della teoria estetica adorniana in modo molto più pertinente di qualsivoglia risposta al secondo, specie se si pensa all'arte come suo unico referente. In sintesi, la teorizzazione adorniana di un'esperienza estetica della natura suggerisce che un fenomeno estetico oltre l'arte non è solo possibile, ma persino cruciale. Pertanto, tale riconoscimento contribuisce a mettere in seria discussione tanto la consolidata identità di artistico ed estetico quanto la concezione di quest'ultimo come qualcosa di strettamente tematico. Grazie al suo carattere liminare, il concetto di bello naturale offre l'opportunità concreta di far emergere un tratto dell'estetico che, seppur relato allo strato tematico della teoria estetica, permette di trascenderlo, aprendo a uno eminentemente performativo. Tale valore operativo dell'estetico, intorno a cui ruota per di più il bello naturale adorniano, è momento centrale di una costruzione costellativa della sua categoria. Allargandone lo spettro definitorio, questa componente performativa consente al pensiero estetico adorniano di non sedimentarsi in approcci anacronistici, come accade all'estetica tradizionale, ma al contrario, di fargli esercitare la sua funzione critica sull'intera realtà storico-sociale.

CAPITOLO 5

Ad spezifisch Ästhetisches

En peinture, les couleurs n'existent pas en tant que telles, il n'y a que des relations.

SOULAGES

1. Pensiero, esperienza, esteticità nella teoria estetica di Adorno

Si è così giunti all'ultimo capitolo della dissertazione: un capitolo che raccoglie al suo interno una ricca compagine di motivi differenti, volti a portare a termine il tentativo di illuminare il senso pieno della categoria dell'estetico di Adorno. Come si è già senz'altro notato, l'intero studio si è dispiegato intorno alla teoria estetica adorniana, concepita tuttavia in un suo articolarsi ben oltre l'omonimo capolavoro postumo. Di fatto, nell'ambito della ricerca, una tale nozione arriva a comprendere tutta quella riflessione adorniana che contribuisce in modo pregnante al farsi estetico della teoria stessa. Tasselli importanti a riguardo sono stati individuati, per esempio, nel *Kierkegaard*, sebbene cronologicamente preceda di gran lunga il progetto esplicito di una teoria estetica. Non solo: un utilizzo estensivo dell'espressione permette, allora, di allargare lo spettro d'indagine anche a testi che, a prima vista, potrebbero non sembrare immediatamente o affatto riconducibili all'accezione più tradizionale del termine "estetico", quale dominio dell'arte. Su quest'ultimo punto insisterà in particolar modo il presente capitolo, il quale si confronterà con opere adorniane di matrice più teoretica, che apparentemente dichiarano la propria estraneità a temi estetici.¹

Prima ancora di indagare suddetti testi, può risultare pertinente approfondire i contorni che ha assunto il concetto stesso di teoria estetica alla luce delle considerazioni maturate finora. Soffermarsi sul significato e sulle pretese che essa comporta non è fatica vana, bensì anticipa già a grandi linee lo svolgimento argomentativo che seguirà nel corso del capitolo. Per di più, in quest'occasione ci si trova dinnanzi a una nozione, quella di teoria estetica, estremamente controversa. Che Adorno non si affidi a definizioni fisse e fissate una volta per tutte è stato ormai appurato; tuttavia, il grado di labilità del contorno dell'espressione

¹ Nella sua *Premessa a Dialettica negativa*, Adorno dichiara esplicitamente che «[s]e nel più recente dibattito estetico si parla di antidramma e di antieroe, allora la dialettica negativa, che si tiene distante da ogni tema estetico, potrebbe chiamarsi antisistema». T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 3-4.

“teoria estetica” è alquanto esasperato. In altre parole, Adorno non fornisce mai una chiara esplicitazione di ciò che egli effettivamente intende per teoria estetica, ragion per cui le letture che si sono susseguite nei decenni hanno disegnato panorami molto discordanti fra loro.

È opportuno rimarcare che, in prima battuta, tale concetto trova come suo referente più immediato l'omonima opera pubblicata postuma nel 1970, il cui titolo è comunque pienamente riconducibile a un'intenzione adorniana e non, invece, a una scelta editoriale *post mortem* dei curatori. Assai rara² nel complesso della produzione adorniana, questa locuzione è di per sé piuttosto disorientante dal punto di vista filosofico: l'estetico, ossia il non-teorico, il non-concettuale per eccellenza, compare qui come contrassegno della teoria. All'opacità e all'irrequietezza di fondo che animano l'estetico in quanto tale, dunque, si aggiunge nel caso adorniano un fattore ulteriore di complessità. Non si fronteggia, infatti, solo un accostamento terminologico filosoficamente interessante, ma anche la mancanza – volontaria, si direbbe – di qualsiasi determinazione precisa e univoca che ne circoscriva il carattere in modo disambiguo.

Nondimeno, Adorno dissemina la propria riflessione di tracce, sebbene enigmatiche e quasi sempre *ex negativo*, riguardo a cosa possa in effetti significare elaborare una teoria estetica. Non si tratta certo, per esempio, di dar vita a un'estetica che trova appagamento nello statuto di disciplina filosofica: ciò avverrebbe solo all'interno di un sistema idealistico e, almeno su questo, Adorno non esita a esprimere inequivocabilmente il proprio dissenso. Probabilmente allora, l'indizio più eclatante, benché per nulla risolutorio, resta la decisione di impiegare l'espressione “teoria estetica” quale titolo di un volume tanto travagliato quanto agognato. Va altresì nuovamente ricordato che attribuire un titolo non è adornianamente un momento accessorio nella stesura di un'opera, bensì davvero sostanziale, tant'è «che l'una non possa venir pensata senza l'altro»³. A tal proposito, è importante considerare il fatto non secondario che questo *work in progress* bruscamente interrotto sia stato pensato insieme a *Dialettica negativa* e a un volume di filosofia morale nemmeno iniziato per, stando alle parole dell'autore, «esporre ciò che ho da buttare sulla

² A differenza di quanto sostiene Andrea Sakoparnig, Adorno utilizza l'espressione “teoria estetica” prima di *Teoria estetica*, sebbene certo sporadicamente. Cfr. A. Sakoparnig, *Was und wozu ist Adornos Ästhetische Theorie? Von der Schwierigkeit, den Anspruch der Ästhetischen Theorie zu verstehen*, in M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (a cura di), *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2019, p. 103, nota 3.

³ T. W. Adorno, *Titoli*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 6.

bilancia»⁴. *Teoria estetica* doveva essere così la *summa* della fatica estetica pluridecennale di Adorno e, tuttavia, diversamente da quanto ci si aspetti, nel titolo ogni riferimento al bello e all'arte si rivela completamente assente: un segnale da non sottovalutare in una tradizione dove l'estetica coincideva senza scarti con la filosofia dell'arte.

Altrettanto eloquente quel frammento di Friedrich Schlegel, che sarebbe stato previsto da Adorno come esergo dell'opera: «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca di solito una delle due: o la filosofia o l'arte»⁵. Che questo passaggio testimoniassero l'intenzione adorniana di non produrre a sua volta una filosofia dell'arte non può essere detto con certezza. Ciononostante, appare evidente che esso veicoli, se non altro, il rifiuto di Adorno sia di una riduzione dell'arte a provincia irrazionale, dove il concetto non ha giurisdizione; sia di un'eliminazione della peculiarità dell'estetico con la sua completa assimilazione nel concettuale. In breve, l'apertura e l'ambiguità restano un segno ineliminabile del progetto estetico adorniano, che pertanto ha sollecitato interpretazioni dai margini assai variabili.

A tal proposito, Andrea Sakoparnig ha recentemente affrontato la questione di come concepire *Teoria estetica*, proponendo un resoconto analitico, dunque non critico, delle modalità attraverso cui la stessa è stata finora recepita. A fronte della constatazione che quest'opera apre più quesiti di quanti effettivamente ne risolva, Sakoparnig analizza e cataloga possibili letture: da quella che le riconosce il più ristretto campo d'azione a quella che gliene riconosce il più ampio.⁶ La prima a cui la commentatrice si dedica è, allora, la ricezione di *Teoria estetica* essenzialmente quale teoria sull'estetico. Sulla base di un'implicita equivalenza di estetico e artistico, essa identifica la proposta adorniana come una mera trattazione filosofica sull'arte in generale e su quella moderna in particolare. Ovvero, non la coglie come frutto dello sviluppo di uno specifico pensiero filosofico, limitandosi invece a un interessamento in soli termini contenutistici, senza ingaggiare un confronto con la filosofia adorniana, né con la peculiare composizione del volume medesimo.⁷ Va da sé che una tale interpretazione di *Teoria estetica* si discosta decisamente dalla concezione che il presente studio va argomentando.

Nel continuare la sua esposizione, Sakoparnig individua nuovi elementi che si aggiungono gradualmente nelle varie letture, le quali conferiscono così a *Teoria estetica*

⁴ Vedi G. Adorno, R. Tiedemann, *Postilla editoriale*, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 493.

⁵ Ivi, p. 499.

⁶ A. Sakoparnig, *Was und wozu ist Adornos Ästhetische Theorie?*, cit., pp. 97-9.

⁷ Ivi, pp. 100-1.

una portata sempre più estesa. Tra i fattori che compaiono in progressione si rileva un'attenzione variamente approfondita alla prassi stilistica e configurativa in senso estetico dell'opera: in questa casistica rientrano sia il secondo che il terzo – al suo interno a sua volta ramificato – approccio interpretativo.⁸ Il quarto, invece, coglie in *Teoria estetica* la proposta di Adorno per una diversa (migliore) concezione della teoria e dell'estetica, ossia come teoria estetica. Che cosa si intenda davvero con tale espressione si impone allora come quesito centrale, condensato nella seguente formulazione disgiuntiva: *Teoria estetica* è una teoria estetica grazie all'estetico o, viceversa, è una teoria sull'estetico grazie all'essere/divenire estetico della teoria stessa? Se le prime due varianti che Sakoparnig illustra vi rispondono ponendo l'accento sull'una o sull'altra ipotesi, la terza – dialettica – le coglie nella loro reciprocità non-gerarchica, ma co-costitutiva.

Infine, la quinta modalità di lettura si occupa della domanda che direttamente consegue dalla quarta, e cioè come si determina lo statuto di *Teoria estetica*. Coerentemente alle precedenti varianti interpretative, anche in corrispondenza di quest'ulteriore punto si delineano due schieramenti opposti che rispettivamente comprendono *Teoria estetica* come contributo all'estetica, quale estetica specifica, o al contrario come contributo al dibattito sulla teoria, quale teoria specifica. Di nuovo, il terzo accoglie in sé entrambi i precedenti esiti contrastanti, modificandoli: *Teoria estetica* non rappresenta più solo come l'estetica può e deve apparire, in qualità di estetica specifica, bensì al contempo orienta con il suo essere estetica specifica anche come la teoria può e deve apparire. In tal modo, *Teoria estetica* prende partito non per un divenire estetico della teoria generale, ma per uno concreto che essa stessa compie. In altre parole, essa rompe con le ambizioni della teoria classica, nella misura in cui non presenta programmaticamente una nuova concezione della teoria, ma la mette in opera.⁹

In linea di principio, quest'ultima lettura del capolavoro adorniano si avvicina in maniera significativamente più decisa all'immagine di teoria estetica che si sta dispiegando nella presente ricerca. Definita da Sakoparnig una lettura dialettica, essa è sicuramente ben distante dall'interpretazione con cui l'autrice ha inaugurato la sua catalogazione sistematica, eppure con la stessa condivide aspetti che, viceversa, stridono con l'analisi che si ha finora condotto. Il riferimento va, in particolare, alla coincidenza per nulla

⁸ Ivi, pp. 101-26.

⁹ Ivi, pp. 141-51.

problematizzata tra estetico e artistico che informa la prima lettura, non meno che l'ultima. Ciò implica che, ogniqualvolta Sakoparnig utilizza l'espressione "*Theorie über Ästhetisches*", ella intenda una teorizzazione dell'opera d'arte, considerata dunque unico referente possibile dell'oggetto estetico. Che questa sia una visione limitata e limitante è già stato mostrato nei precedenti capitoli: non solo nei termini di un'ottusa reticenza a riconoscere lo statuto estetico ad altre entità oltre che a quelle artistiche, ma anche nei termini di una convinta concezione strettamente tematica dell'estetico. A quest'ultimo punto si è alluso in modo diffuso in buona parte della dissertazione, ma esso diverrà centrale soprattutto nel presente capitolo. A tal proposito, si cercherà di far emergere come la teoria estetica adorniana non sia riducibile soltanto a una filosofia dell'/sull'estetico: essa è piuttosto una teoria che parte dall'estetico¹⁰ per arrivare a innervare anche il teoretico. Soltanto così si può davvero render conto di un divenire estetico della teoria.

Ad ogni buon conto, non deve essere sfuggita l'indubbia complessità e, a tratti, l'ambiguità che affettano il progetto del pensatore francofortese, tanto da aver spinto alcuni interpreti a interrogarsi sulla sua possibilità e riuscita effettive. Tra questi, uno dei più noti è sicuramente Rüdiger Bubner, che con il suo saggio *Può la teoria diventare estetica? Sul motivo principale della filosofia di Adorno* non nasconde alcune perplessità in merito. Nella sua interpretazione, Bubner passa al vaglio il tema che reputa cruciale in *Teoria estetica*, da lui additata come vero e proprio testamento filosofico di Adorno, ossia il farsi estetico della teoria stessa.¹¹ La sua obiezione può essere riassunta nella constatazione della permanenza di un ruolo ancora dominante della teoria, anche quando essa si autorinnega nell'estetica. Ovvero, a sua detta, ciò che Adorno instaura non sarebbe altro che un moto di mero rispecchiamento: l'istanza teorica viene scoperta proprio laddove la si aveva posta in prima battuta, cioè nell'opera d'arte. In tal senso, Bubner denuncia un certo carattere predeterminato della conoscenza nell'arte, che renderebbe l'esperienza come tale superflua e l'arte solo un soddisfacimento vicario delle intenzioni della teoria critica stessa.¹² Di conseguenza, la teoria resta teoria, egli argomenta, e l'estetica estetica, il che significa non-teoria dal punto di vista della teoria medesima. La proposta adorniana si ridurrebbe così a una semplice estetizzazione di quest'ultima, a una meccanica applicazione del metodo

¹⁰ G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., pp. 166-7.

¹¹ R. Bubner, *Può la teoria diventare estetica?*, cit., p. 80.

¹² Ivi, pp. 100-4.

filosofico a un contenuto estetico, che verrebbe così sottoposto a una profonda eteronomia, per risolversi infine nuovamente in un sapere teorico.¹³

Complessivamente, la lettura di Bubner ha, a sua volta, incontrato forti resistenze¹⁴, a causa di alcuni suoi evidenti abbagli. Fermo restando che la matrice del pensiero adorniano dimora in territorio filosofico e che l'estetica è e rimane essenzialmente filosofica¹⁵, il risultato a cui Adorno approda difficilmente può essere ricondotto esclusivamente alla teoria tradizionale o al concettuale: esso vuole essere piuttosto esperienza di attrito. Come scrive lo stesso Adorno: «il contrasto di esperienza e teoria non va deciso in maniera determinante sull'uno o sull'altro versante bensì è veramente un'antinomia che va estesa così che gli elementi contrari si compenetrino reciprocamente»¹⁶. Pertanto, egli non sopprime affatto la componente esperienziale, al contrario la rende punto focale del suo progetto: è la teoria stessa che deve fare esperienza del proprio fallimento per potersi affrancare dalle manie ipertrofiche che la dominano. Se Adorno afferma che «[l]a teoria estetica [...] ha come teatro l'esperienza dell'oggetto estetico»¹⁷, ciò si traduce nel protendimento, connaturato al concetto¹⁸, verso un qualcosa che questo vuole afferrare, ma che tuttavia gli sfugge. Il concetto lo sfiora appena, non riesce a impossessarsene e, dunque, lo sperimenta come alterità non pienamente sussumibile.¹⁹ Tale scacco esperienziale è l'innescò determinante e salvifico per una teoria che intende essere più di una vuota tautologia, ciò che per altro Bubner imputa precisamente alla teoria di Adorno.

Impossibile non cogliere la rilevanza di tale contatto che deve necessariamente fallire per essere produttivo. A segnalarla, contribuisce una serie di espressioni che Adorno mutua chiaramente da un lessico incentrato sull'elemento igneo.²⁰ Non a caso, allora, l'enfasi

¹³ Ivi, p. 104.

¹⁴ Cfr. per esempio il giudizio lapidario di Gerhard Schweppenhäuser che definisce la tesi di Bubner «*eher abwegige und überholte*» in G. Schweppenhäuser, *Zettels Trauma Zur Dokumentation von Adornos Arbeit an der »Ästhetischen Theorie«*, in „Zeitschrift für kritische Theorie“, Heft 52/53, 2021, pp. 218-9. Oppure il commento più approfondito di Gunnar Hindrichs in G. Hindrichs, *Scheitern als Rettung Ästhetische Erfahrung nach Adorno*, in “Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, vol. 74 (2000), pp. 171-2. O ancora i sospetti nutriti da Elena Tavani in E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., pp. 172-3.

¹⁵ Inequivocabili le parole di Adorno a riguardo: «L'estetica però non è filosofia applicata, ma è filosofica in sé» in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 123.

¹⁶ T. W. Adorno, *Uno strano realista*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 75.

¹⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 472.

¹⁸ L'atto di afferrare risuona in modo ben più esplicito nel lemma tedesco *Begriff*, derivato del verbo *greifen*, “afferrare” appunto.

¹⁹ Su questo punto vedi anche G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 101.

²⁰ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, cit., pp. 3-4.

viene posta sul momento della frizione nello sfioramento tangenziale che avviene tra le due istanze differenti ma colte nondimeno in relazione. È così che per Adorno lo spirito «si accende» e «si infiamma»²¹ in ciò che gli è contrapposto, ovvero nella materialità: solo in tal modo quello può riscattarsi dalla forma affermativa della *ratio*. Ancora più eloquente è la nota metafora dell'opera d'arte quale fuoco d'artificio²², che esplose nell'attimo della sua manifestazione, «fonte luminosa grazie a cui il fenomeno si accende, diventando poi fenomeno in senso pregnante»²³. In virtù di simili citazioni, appare inequivocabile che la scintilla che innesca la deflagrazione come esperienza dell'alterità sia provocata proprio dal momento dell'attrito, di cui l'estetico diviene palcoscenico. Pertanto, risulta difficilmente condivisibile l'accusa formulata da Bubner di predeterminatezza e di rimozione dell'esperienza dall'impalcatura filosofica adorniana, tantomeno l'idea di una ricaduta in una teoria, che sfrutta l'arte per raggiungere i propri fini. Nel suo prosieguo, il presente capitolo cercherà di dar ulteriormente conto del senso adorniano di una teoria che si protende verso l'estetico, il quale assume allora una forte significatività teoretica.

Nel tentativo di carpire il significato profondo della categoria dell'estetico, si ha finora insistito sul mostrare la problematicità di una presunta identità tra l'estetico e l'artistico nel pensiero adorniano. Al contempo, tuttavia, non si è mai affermato che una teoria dell'arte sia assente nello stesso: rifiutare un rapporto identitario tra i due relati non significa, infatti, rinnegarne *in toto* la relazionalità. Si può piuttosto scorgere come la teoria estetica di Adorno oscilli tra una valenza stretta che aderisce a una filosofia dell'arte come tale e una decisamente più ampia, che accampa pretese di più vasta portata.²⁴ Ciò dà conto di una maggior estensione dei problemi da cui muove la riflessione estetica adorniana rispetto a quelli soltanto del fare artistico e dei suoi prodotti.²⁵ Ossia, che il pensiero estetico di Adorno sia indubbiamente artecentrico e che, dunque, l'opera d'arte sia per diversi aspetti un catalizzatore eclatante dell'estetico non implica che quest'ultimo vi affondi le proprie radici e vi esaurisca le proprie potenzialità. Per dare mostra di come Adorno tenti di indirizzare la teoria verso la sua esteticità, le seguenti riflessioni si impegneranno in un trascendimento del puro livello contenutistico della riflessione estetica

²¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 159.

²² Ivi, p. 109.

²³ Ivi, p. 118.

²⁴ Cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 165.

²⁵ Sulla sostanziale impossibilità di istituire un'identità tra l'estetica e la filosofia dell'arte cfr. anche F. Desideri, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano, 2013, pp. 121-7.

adorniana per individuare, allora, ciò che nel discorso sull'arte o sul bello naturale opera, affinché il pensiero ritrovi il suo impulso critico.

Per cogliere, dunque, l'apporto profondo dell'estetico, è indispensabile volgere l'attenzione a quelle che sono le problematiche che danno avvio e alimentano il progetto filosofico di Adorno. Anche in questo caso, ci si trova dinnanzi a una fitta compagine di motivi interconnessi fra loro che attraversa l'*œuvre* adorniana nella sua interezza. Com'è noto, tutti gli intellettuali che hanno gravitato intorno all'Istituto di Ricerca Sociale di Francoforte si sono interrogati senza posa con occhio critico sulla realtà, sulla società e sulle teorie che su queste si sono a loro volta pronunciate. In merito, Adorno non rappresenta certo un'eccezione, anzi. Stando al giudizio di Stephen Eric Bronner, espresso nella sua monografia sulla Teoria Critica, addirittura Adorno

*was perhaps the most dazzling of them all. His dialectical style, his command of the dialectical aphorism, and his uncompromising assault on banality and repression turned Theodor Wiesengrund Adorno into perhaps the most alluring and surely the most complex representative of critical theory when he died in 1969 at the age of 66.*²⁶

In effetti, il suo sguardo penetrante si è immerso in profondità nel tessuto storico-sociale, non meno che filosofico, contemporaneo offrendone una lettura sotto molti versi tuttora attuale. In particolare, un elemento decisivo emerge dalla diagnosi adorniana, cioè il rilevamento di quello che egli reputa essere un deciso impoverimento esperienziale. Con tale espressione, Adorno intende quel processo storico in pieno svolgimento, a causa del quale «[i]l midollo dell'esperienza è succhiato»²⁷. In realtà, che quest'ultima, nel suo senso più pieno, si stia inesorabilmente estinguendo è per Adorno indice di una crisi della modernità più generalizzata, in seno della quale la ragione è divenuta incapace di riflettere criticamente su se stessa, fossilizzandosi così in una forma di razionalità puramente strumentale. In netta opposizione con tale tendenza, Adorno prende allora partito per uno sforzo filosofico che «non sarebbe altro che l'esperienza piena, integrale, nel *medium* della riflessione concettuale»²⁸.

Per tentare di delineare la concezione che Adorno elabora per il concetto di esperienza, potrebbe essere utile ricordare che il termine italiano non accoglie la sfumatura – alquanto

²⁶ S. E. Bronner, *Of Critical Theory and its Theorists*, Blackwell, Oxford, 1994, p. 180. Traduzione EV: «è stato forse il più brillante di tutti. Il suo stile dialettico, la sua padronanza dell'aforisma dialettico e il suo assalto senza compromessi alla banalità e alla repressione hanno fatto di Theodor W. Adorno il rappresentante più complesso della teoria critica quando morì nel 1969 all'età di 66 anni».

²⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 44.

²⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 15.

determinante – di significato che invece la lingua tedesca prevede. Il lemma di cui si serve Adorno è infatti *Erfahrung*, in aperta polemica con la nozione di esperienza quale *Erlebnis*. Quest'ultima rappresenta, infatti, la cifra distintiva della *Lebensphilosophie*, frequente bersaglio critico adorniano. Nel secondo sostantivo risuona prepotentemente il verbo “*erleben*”, che ne svela la connotazione esperienziale nei termini di un vissuto dal carattere fortemente soggettivo e puntuale, ossia dotato di un'immediatezza senza una continuità narrativa temporale. Implicazioni ben differenti sono invece associate all'utilizzo del concetto di *Erfahrung*. Già il verbo che lo designa testimonia infatti un'inclinazione filosofica diversa: l'“*er-fahren*” è un esperire che avvalorà il suo essere processuale, l'atto di percorrere un tragitto, appunto. In una siffatta concezione, allora, molto più significativo dell'esito *en tant que tel* diviene quell'accumulo esperienziale che si addensa nel dispiegamento del processo stesso.

Ebbene, nello sposare questa visione dell'esperienza, Adorno resta fedele all'insegnamento hegeliano, che la concepisce non come modalità dell'essere, bensì come movimento dialettico.²⁹ In particolare, il plauso adorniano nei confronti di Hegel riconosce a quest'ultimo il merito di aver sfidato il concetto di esperienza prevalente all'epoca, ovvero quello che «ha come suo stesso criterio il carattere dell'immediatezza, e precisamente dell'immediatezza per il soggetto. “Esperienza” significherebbe ciò che c'è immediatamente, che è immediatamente dato, per così dire non contaminato dall'aggiunta del pensiero, e per ciò inoppugnabile»³⁰. In accordo con il filosofo jenese, il momento esperienziale è, dunque, per Adorno lontano dalla fredda concezione empirista, tanto quanto da quella di un'esperienza originaria o legata all'ontologico in senso heideggeriano. Parimenti, esso non si identifica nemmeno nella prigionia dei suoi tratti logico-conoscitivi. Insita nella nozione che egli propugna, allora, vi è piuttosto l'idea che l'esperienza viva non coinvolga l'individuo nel suo isolamento, ma si nutra dell'interdipendenza dei soggetti – integri – tra loro e con il mondo esterno.³¹

Tuttavia, proprio dell'esperienza nella sua accezione più densa e piena di significato Adorno avverte il deperimento sistematizzato. Le radici di questo fenomeno, che si

²⁹ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna, 2014, pp. 83-4.

³⁰ Ivi, p. 86.

³¹ M. Jay, *Is experience still in crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament*, in T. Hunh (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, cit., p. 137.

ribadisce essere assolutamente storico, sono molteplici e diffuse. Nondimeno, Adorno ne condensa un punto focale nel seguente aforisma di *Minima Moralia*:

Tra le cause del deperimento dell'esperienza c'è, non ultimo, il fatto che le cose sottoposte alla legge della loro pura funzionalità, assumono una forma che riduce il contatto con esse alla pura manipolazione, senza tollerare quel *surplus* – sia in libertà del contegno che in indipendenza della cosa – che sopravvive come nocciolo dell'esperienza perché non consumato dall'istante dell'azione.³²

Si tratta, evidentemente, del noto motivo della soppressione del qualitativo che affetta tutti gli ambiti del reale: snodo argomentativo cruciale dei prossimi paragrafi.

Nel contesto vigente, Adorno constata come il pensare e il conoscere siano giunti a corrispondere a operazioni di mera identificazione e classificazione, il cui oggetto deve essere forzatamente plasmato per conformarsi al principio di fungibilità universale. A tale scopo, ogni qualità particolare è di necessità espunta: lavorando in nome di una stretta logica di quantificazione, la razionalità strumentale mira a sopprimere ogni elemento qualitativo per trasformarli in proprietà misurabili. Dopodiché, ciò che resta non è altro che un agglomerato materico effettivamente quantificabile e, perciò, perfettamente manipolabile. Così facendo, esso viene inglobato senza sforzo dalla *ratio* ipertrofica che, per soddisfare la propria ambizione di divenire sistema onnicomprensivo, deve assorbire tutto ciò che si differenzia da essa, omologandolo. Se non che, come indica la spietata critica adorniana, dando pieno corso al suo impulso di identità totale, ossia rendendo tutto il reale assimilabile al concetto, il pensiero si risolve in un vuoto meccanismo tautologico.³³ Come già in Kierkegaard, l'illusorio isolamento dell'Io puro nell'interiorità e, figurativamente, nell'*intérieur* borghese recideva ogni contatto con il mondo concreto, così il pensiero ha ferocemente colonizzato l'altro da sé, finendo per danneggiare, in realtà, anche se stesso. In sintesi, per eliminare qualsiasi asperità che possa intaccare l'ingranaggio ben oliato, la forma sclerotica del razionale procede con la rimozione del «qualitativo. Il pensiero che non lo pensa [tuttavia, EV] è già castrato e in disaccordo con sé»³⁴.

Adorno si domanda, pertanto, come riesca il sistema a impossessarsi anche della componente del reale più riottosa alla sua spiritualizzazione totalizzante. La risposta che

³² T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 36.

³³ Adorno esprime quest'idea centrale in diverse occasioni, tra cui per esempio T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 51, 166.

³⁴ Ivi, p. 41.

egli formula punta il dito contro l'affidamento sistematico a uno specifico strumento epistemologico: la sintesi. A ben vedere, però, non è il momento sintetico in sé che costituisce il bersaglio polemico di Adorno, bensì piuttosto la modalità attraverso cui lo stesso è applicato: la sintesi «non è criticabile come singolo atto mentale che relaziona momenti separati, ma come idea guida e suprema»³⁵. In tal senso, spinto dall'«orrore del diffuso»³⁶ e dal desiderio d'impadronirsene, il pensiero identificante porta il plurimo all'unità mediante un'implementazione violenta e coercitiva del processo sintetico. Ciò significa che quest'ultimo opera integrando e assimilando i singoli impulsi senza residui nell'immanenza dell'unità spirituale, ovvero senza riconoscerli nella loro alterità ed eterogeneità costitutive. È appunto nel perseguimento strenuo di un'identità universale che, secondo la disamina adorniana, il pensiero si stringe maniacalmente ai concetti,³⁷ chiudendosi in un assolutismo logico. Esso dimora così in un'astrattezza sclerotizzata, la quale non conosce altra esperienza che quella del vuoto movimento reiterativo del pensiero medesimo.

Se finora si è esaminato come tale processo di mutilazione verso il qualitativamente differente avvenga nel regno del puro pensiero, lo sguardo adorniano lo scorge in opera anche altrove. Secondo Adorno, infatti, la coercizione all'identificazione trova la sua controparte nella standardizzazione e omologazione imperante nella realtà sociale. Con ciò, egli enfatizza la pervasività estrema di questa forma degenerata di razionalità che penetra tutte le dimensioni della vita, non da ultima anche la totalità sociale, divenuta un mondo pienamente amministrato.³⁸ Con tutta probabilità, il totalitarismo del sistema filosofico trova il suo corrispettivo più fedele nel totalitarismo dai guanti di velluto³⁹ dell'industria culturale, dove ogni esperienza non regolamentata è estinta, al punto che persino il caso giunge a identità con la pianificazione.⁴⁰ Di conseguenza, in qualità di ambito non risparmiato dalla brama di dominio totalizzante della *ratio*, anche nel mondo amministrato dilaga l'intransigenza dello spirito reificato verso tutto ciò che non gli è

³⁵ Ivi, p. 141.

³⁶ Ivi, p. 143.

³⁷ T. Huhn, *Introduction. Thoughts beside Themselves*, in T. Huhn (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, cit., p. 5.

³⁸ M. J. Thompson, *Adorno's Reception of Weber and Lukács*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (a cura di), *A Companion to Adorno*, cit., p. 224.

³⁹ J. Whitebook, *Weighty Objects. On Adorno's Kant-Freud Interpretation*, in T. Huhn (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, cit., p. 51.

⁴⁰ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 157.

immediatamente sussumibile. A farne le spese è di nuovo l'individuo. Il processo di alienazione che questi subisce lo priva di ogni istinto che minaccia di evadere il controllo e l'organizzazione seriali: il risultato di una siffatta operazione snaturante e condotta *more mathematico* non sono altro che esseri neutri e intercambiabili, perfettamente integrati in schemi concettuali.⁴¹ Stando alle parole di Horkheimer e Adorno, «[s]i potrebbe dire che l'industria culturale ha perfidamente realizzato l'uomo come essere generico. Ciascuno si riduce a ciò per cui può sostituire ogni altro: un esemplare fungibile della specie»⁴² La reificazione dei bisogni e la completa predeterminatezza delle reazioni contribuiscono così ad alimentare la fissazione di vuote convenzioni sociali in uno *status quo* apparentemente immutabile.

In breve, la soppressione onnipresente del qualitativo, del diffuso, del non-sussumibile in favore di un'omologazione mortifera e indistinta conduce a una sostanziale rimozione di ciò che è non-concettuale, materiale, concreto: ossia, si potrebbe dire, a una generale anestetizzazione che concorre al suddetto depauperamento esperienziale. Per questo motivo, allora, molti interpreti hanno identificato nella concezione adorniana dell'esperienza estetica un laboratorio privilegiato, dove Adorno vede un certo risanamento dell'esperienza *tout court* come davvero possibile.⁴³ L'estetico diverrebbe, dunque, il palcoscenico per quell'esperienza genuina dell'alterità, riconosciuta nel suo essere altro e non ricondotta coercitivamente al principio d'identità. Soccorrendo il qualitativo dal quantitativo, il dissonante dall'armonico, ciò che è differente in opposizione a ciò che si conforma, la teoria estetica di Adorno mostra il proprio decisivo contributo alla teoria critica.

Alla luce di queste considerazioni, allora, non suona affatto improbabile l'esortazione di Elena Tavani a cogliere la riflessione adorniana come sforzo impresso al pensiero per cambiarne direzione e orientamento rispetto al decorso pocanzi descritto. Nello specifico, il mutamento si connota esteticamente: ciò che Adorno auspica è una riforma della

⁴¹ Ivi, pp. 195-6.

⁴² Ivi, p. 156.

⁴³ Cfr. per esempio M. Jay, *Is experience still in crisis?*, in T. Hunh (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, cit., p.139. O ancora, Kurt Lenk che, con chiaro riferimento all'oggetto estetico quale opera d'arte autentica, le attribuisce nell'ottica adorniana la capacità di generare esperienze non ancora controllate dal sistema del mondo amministrato e di darle voce: K. Lenk, *Zur methodik der Kunstsoziologie*, in P. Bürger (a cura di), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1978, p. 64. Non diversamente, Bronner afferma che «[t]he question of whether metaphysical experience is still possible, which animates Negative Dialectic receives its answer in Aesthetic Theory where experience is preserved in the work of art» in S. E. Bronner, *Of Critical Theory and its Theorists*, cit., p. 193.

razionalità in senso estetico, tale per cui essa si impegni in «tentativi di comprendere l'esperienza anche per la sua parte opaca, inespressa o dolorosa»⁴⁴, invece di rimuoverla semplicemente. Sarebbe la teoria stessa a confrontarsi così in prima persona con un'esperienza critica che la forzerebbe a una riflessione su se stessa: è l'esperienza dell'inadeguatezza del suo strumento più proprio, il concetto, che, mancando il suo oggetto, prende coscienza dell'alterità e, dunque, dei limiti della razionalità illuministica.⁴⁵ Una razionalità, il cui perno, come si è visto, ruota attorno a un «intelletto padrone di sé, che si separa dall'esperienza sensibile per sottometterla», e che può condurre soltanto all'«impoverimento del pensiero come dell'esperienza; la separazione dei due campi li lascia entrambi diminuiti»⁴⁶.

Per sanarla, la teoria adorniana si distanzia dall'approccio positivistico-scientifico, che invece si nutre di un tale iato: infatti, «[n]on l'esperienza di per sé, ma solo il pensiero saturo di essa è all'altezza di ciò»⁴⁷ che Adorno si prefigge. L'idea di un pensiero “*gesättigt*” di esperienza appare allora come elemento chiave per comprendere davvero il senso del progetto adorniano. La saturazione evocata non consiste in un'anabasi cieca nel dato esperienziale isolato, bensì in un lavoro concettuale che trova nello strato materiale e storico il suo combustibile per procedere produttivamente. Stando alle parole adorniane, «[i]l pensiero astratto attraverso l'esperienza, la materia grezza attraverso la tensione del pensiero vengono ritrasformati in vita»⁴⁸. Dunque, il concetto che riconosce l'illusorietà pericolosa della propria autosufficienza prende atto del proprio scacco, che gli diviene accessibile allora come esperienza feconda. La maturazione della consapevolezza del fallimento del concetto ipertrofico è il momento in cui il pensiero si scontra con la costrizione di ciò che è al di fuori del pensiero stesso⁴⁹: è l'attrito che fa scoccare la scintilla della riflessione critica, ossia la constatazione della necessità per il pensiero di innervare e di essere innervato da quelle componenti qualitative, materiali e concrete che partecipano al senso pieno del razionale e del reale storico e sociale.

⁴⁴ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 9.

⁴⁵ R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany, 2007, p. 197.

⁴⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 43.

⁴⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 477.

⁴⁸ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 79.

⁴⁹ R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, cit., p. 178.

In un simile contesto, giacché si sta pur sempre indagando una teoria che ambisce a essere estetica, quale può essere dunque il ruolo dell'estetico? Partendo dall'etimologia del termine *aisthesis*, non si può certo prescindere dal suo coinvolgere *naturaliter* l'orizzonte problematico della percezione. Tuttavia, fermarsi qui risulterebbe alquanto limitato: come indica lo stesso Adorno nel commentare la definizione terminologica di "estetica", «*[e]s ist ohne weiteres klar, dass in den Gesamtumfang von Wahrnehmung vieles fällt, was nicht unter Ästhetik zu fassen ist*»⁵⁰. Seguendo la proposta di Fabrizio Desideri allora, si coglierà piuttosto quell'unità effettiva tra le due possibili accezioni di "senso": da un lato, il senso come sensibilità e dall'altra il senso come ciò a cui mira la comprensione. Essi, dunque, si stringono in un vincolo immanente alla struttura stessa dell'*aisthesis*,⁵¹ che interessa tanto la dimensione epistemologico-cognitiva quanto una a questa trascendente. Interrogarsi sull'esperienza e comprenderla resta per Adorno, infatti, ricerca di un senso, ossia immergersi in essa senza rimanere preda del nudo qui e ora.⁵² Seguendo la formulazione adorniana, infatti, «comprendere una cosa stessa, non semplicemente inserirla o riportarla al suo sistema di riferimento, non è altro che cogliere il singolo momento nella sua relazione immanente con gli altri»⁵³. Per tali ragioni, l'estetico può rivelarsi alleato prezioso per Adorno nel suo progetto critico.

Per mostrarne le potenzialità piene e il contributo effettivo, si risalirà nuovamente alla sede identificata come la più congrua per una costruzione dell'estetico⁵⁴, ossia la *vexata quaestio* di soggetto e oggetto. In merito, l'estetico designa nella riflessione adorniana una modalità precisa di relazione tra il soggettuale e l'oggettuale che fa appello a uno strato primario, per quanto sempre mediato, dell'esperienza, ovvero quel comportamento mimetico che ne sfida la scissione chirurgica perpetrata da Descartes in poi. Sulla scorta del brivido arcaico passato al vaglio della razionalità, Adorno configura il rapporto tra soggetto/oggetto come il gesto di un farsi uguale all'altro che si lambisce senza mai omologarlo a sé, ridisegnando al contempo così l'interazione tra *logos* e *aisthesis*. Nondimeno, la trattazione adorniana di soggetto e oggetto trascende le sembianze di un problema meramente logico, coinvolgendo anche quegli aspetti che rendono intero (*voll*)

⁵⁰ TWAA, Vo 0749. Traduzione EV: «È evidente che l'ambito complessivo della percezione comprende molte cose che non possono essere classificate come estetica».

⁵¹ F. Desideri, *La misura del sentire*, cit., p. 125.

⁵² E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 12.

⁵³ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 25.

⁵⁴ Cfr. *infra*, pp. 40-1.

il soggetto, al quale si apre, di conseguenza, la *chance* di esperire in senso pregnante l'oggetto. In definitiva, la valenza estetica si presenterebbe quale istanza modale e relazionale, quale vuota operatività, che permette nuovamente un processo esperienziale genuino e su cui la teoria deve modellare il suo procedere per ampliare la prospettiva di interazione con il reale, lasciandone trasparire quell'eccedenza del possibile che ne marca l'indole fortemente critica.

Queste, dunque, le coordinate che descrivono in termini generali i punti che costituiranno i prossimi paragrafi. Si prosegua ora con un esame più approfondito degli stessi.

2. Ripensare il con-tatto

Sulla scia delle considerazioni appena anticipate, si individuano ora le strategie messe in atto da Adorno per far fronte alla sopracitata strozzatura esperienziale che affetta la modernità. A tal proposito, il percorso d'indagine proposto trova il suo centro nel momento del contatto, elaborato attraverso un'analisi mirata della nozione di mimesi e attraverso l'immagine adorniana del minatore e del suo procedere. L'obiettivo così perseguito sarebbe, dunque, portare l'argomentazione nella direzione di un riconoscimento del contributo teoretico che l'estetico è in grado di offrire a una teoria che si pone in ascolto, mostrando come quello sia indissolubilmente intrecciato al dialettico.

A tal fine, il primo passo consiste senz'altro nel rendere esplicito il nesso effettivo tra il processo di depauperamento esperienziale e la mimesi. Per illustrarlo, allora, risulta particolarmente indicativo un passaggio tratto da *Teoria estetica*:

Una *ratio* senza mimesis nega se stessa. Gli scopi, *raison d'être* della *raison*, sono qualitativi e la facoltà mimetica coincide con quella qualitativa. [...] L'attuale perdita di esperienza potrebbe coincidere ampiamente, nel suo versante soggettivo, con la violenta rimozione della mimesis, in luogo della trasformazione di essa. [...] Il comportamento estetico non è, però, né immediatamente mimesis né la mimesis rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata. [...] Alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. [...] La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'essere toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico si assimila, anziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza.⁵⁵

⁵⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 449-50.

Questo lungo brano a conclusione dell'exkursus *Teorie sull'origine dell'arte* raccoglie una complessa trama di motivi estremamente interessanti. Per coglierne appieno la significatività, se ne esamina più nel dettaglio i singoli componenti e i rapporti che tra loro intercorrono. In primo piano compare l'ormai ben nota crisi dell'esperienza, che qui Adorno indaga, tuttavia, sul suo fronte più soggettivo. Ovvero, si tratta di quella «sordità contro le qualità»⁵⁶ che gli uomini hanno maturato al punto che, secondo Adorno, «vogliono addirittura l'inganno che essi stessi intuiscono; tengono gli occhi tenacemente chiusi»⁵⁷. Quest'immagine vivida di anestizzazione sensoriale richiama dunque un'abdicazione diffusa alle potenzialità umane di percepire la molteplicità qualitativa nei fenomeni, che, stando al passaggio sopracitato, corrisponderebbe al processo di soppressione subito dalla mimesi in epoca moderna.

A ben vedere, ogniqualvolta si menziona la nozione di mimesi in riferimento al pensiero adorniano, si mobilita inevitabilmente una matassa di considerazioni, nelle quali è facile smarrirsi. Tale concetto, infatti, sfida qualsiasi comprensione immediata, presentandosi in una plurivocità di significati e applicazioni spesso così divergenti da spingere alcuni studiosi a cimentarsi in tentativi di mappare tutte le possibili equivocazioni del termine.⁵⁸ Ragion per cui, in quest'occasione, se ne privilegerà un preciso asse di riflessione che, a discapito di un'eshaustività espositiva, metterà a fuoco gli aspetti della mimesi più pertinenti al presente contesto argomentativo. In altre parole, si mostrerà come quella possa essere adornianamente concepita anche in senso strettamente operativo, ossia come forza configurativa che alimenta una prassi capace di ristabilire una connessione genuina tra il soggetto e l'oggetto.

Nello specifico, pertanto, non ci si dilungherà in una ricostruzione delle fasi storiche della mimesi che Adorno e Horkheimer individuano nel corso della civilizzazione umana. Neppure la si leggerà in relazione al suo ambito più tradizionale, vale a dire l'arte. Al contrario, se ne accentuerà un tratto che testimonia una sostanziale interconnessione tra la dimensione estetica, antropologica ed epistemologica. In particolare, una tale trama emerge se si prende in considerazione una proprietà che Adorno sembra attribuire in modo costante all'istanza mimetica, malgrado le sue varie oscillazioni. Ovvero, come sottolinea anche

⁵⁶ T. W. Adorno, *Abuso del Barocco*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 181 (trad. modificata).

⁵⁷ T. W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 117.

⁵⁸ Cfr. A. Huyssen, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, in "New German Critique", 81, 2000, pp. 66-7. Oppure, B. P. Paudyal, *Mimesis in Adorno's Aesthetic Theory*, in "Journal of Philosophy", 4(8), 2009, p. 3.

Martin Jay, la mimesi istituisce un rapporto più comprensivo, attento e non coercitivo di affinità non concettuale tra i particolari, senza reificarli in una logica dualistica di soggetto e oggetto.⁵⁹ In altre parole, il comportamento mimetico darebbe conto di un'attenzione verso ciò che è altro, che non si traduce in un atto di mera identificazione, quanto piuttosto nel gesto del rendersi simile a quella stessa alterità. In sintesi, esso rappresenta allora «una posizione nei confronti della realtà al di qua della fissa contrapposizione di soggetto e oggetto»⁶⁰.

Non è difficile immaginare, pertanto, che un tale contatto non già regolamentato con l'oggetto non possa essere tollerato in un contesto di rigida chiusura e pianificazione seriale. Ragion per cui, il destino riservato alla mimesi nel mondo amministrato è di violenta repressione. Decisiva nel fomentare una simile insofferenza non è tuttavia solo la sostanziale apertura verso l'altro della facoltà mimetica, ma anche il suo carattere essenzialmente qualitativo. Adorno, infatti, vede nella capacità di differenziazione, ossia quella che permette di arrivare al minuscolo, al concettualmente sfuggente, «il rifugio del momento mimetico della conoscenza»⁶¹. Tale facoltà di differenziare consente di «mettere insieme l'uguale [, il che, EV] significa necessariamente separarlo dal diseguale. Ma questo è il qualitativo»⁶² e, benché la *ratio* strumentale miri a sradicarlo definitivamente dai suoi processi sintetici, esso si dimostra indispensabile proprio per questi ultimi. D'altronde, una caratterizzazione simile del qualitativo trova piena risonanza nel residuo mimetico, quale «affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto»⁶³, che deve permanere nell'atto conoscitivo, pena l'impossibilità effettiva dello stesso. Al punto che un «pensiero che avesse completamente estirpato il suo impulso mimetico [...] sfocerebbe nella pazzia»⁶⁴.

Al contempo, tuttavia, Adorno non rinnega il percorso storico di secolarizzazione che anche la mimesi ha compiuto nei sensi di una commistione con l'elemento razionale, tale per cui la capacità di differenziazione della prima si potenzia attraverso lo strumento logico di universalizzazione. Nondimeno, è evidente che la razionalità a cui Adorno fa qui riferimento non è quella degenerata e sclerotica, la quale, acciecata dalla sua lotta contro

⁵⁹ M. Jay, *Mimesis and Mimatology: Adorno and LacoueLabarthe*, in T. Huhn, L. Zuidervaart (a cura di), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Cambridge, 1997, p. 32.

⁶⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 149.

⁶¹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 43.

⁶² Ivi, p. 41.

⁶³ Ivi, p. 43.

⁶⁴ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 70.

il suo presunto opposto, non riconosce che essa stessa si converte in quello, ma in una forma distorta: mimesi del morto.⁶⁵ Imitare ciò che è morto, in tale accezione, non equivale ad altro che perpetuare ciclicamente le relazioni reificate nel mondo amministrato, dove l'esperienza ha già perso tutta la sua vitalità e fecondità. Quindi, se la mimesi deve essere colta nella sua compenetrazione storica con il razionale, quest'ultimo sarà invece la razionalità nella sua forma più piena e degna. Al contempo, però, un tale intreccio attesta che nemmeno la mimesi è più sufficiente in se stessa. A ben vedere, allora, Adorno non teorizza un ritorno irrazionale o a-razionale a un approccio mimetico immediato come nella fase arcaica, negando così l'intero corso della civilizzazione, secondo quanto qualcuno ha, invece, sostenuto.⁶⁶ Il ruolo della mimesi nel pensiero adorniano va piuttosto ricercato nel suo contributo essenziale alla costituzione ed evoluzione della ragione, non meno che al suo urgente risanamento.

Come si può ben dedurre, la mimesi è decisiva per un contatto con il mondo esterno che si differenzia significativamente da quello anestetico e anestetizzato, predominante in un mondo caratterizzato da «una paralisi del contatto»⁶⁷. Sotto questo aspetto, essa mostra il proprio valore in merito alla questione adorniana della possibilità di un'esperienza non mutilata. Non è un caso, allora, che il quadro d'indagine, che vedeva già strettamente relate la crisi esperienziale e la rimozione della mimesi tramite il termine medio del qualitativo, convochi ora l'istanza estetica. A questo proposito, vale la pena riprendere nuovamente il passo sopracitato, che si rivela ancora una volta particolarmente eloquente. Nello specifico, Adorno individua *apertis verbis* nel comportamento estetico quell'occorrenza peculiare della mimesi, in cui essa ha già superato la sua forma più immediata, senza tuttavia incorrere nel divieto e nel tabù contemporanei. In altre parole, nel comportamento estetico opera in concreto quell'inestricabile legame tra la mimesi e una razionalità non reificata, ancora capace di autoriflessione critica.

La conservazione mediata dell'elemento mimetico nel modo di comportarsi estetico si esplicita nella definizione di quest'ultimo quale capacità di rabbrivire. Si tratta di un punto davvero denso che merita di essere analizzato più nel dettaglio. Il primo aspetto da approfondire a riguardo è senza dubbio il brivido. Reminiscenza del terrore arcaico, tale

⁶⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 64.

⁶⁶ Vedi, per esempio, D. Roberts, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991, p. 70.

⁶⁷ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 37.

fenomeno psico-somatico diviene centrale nell'argomentazione adorniana in quanto effetto visibile di un contatto – seppure tangenziale e inaspettato – con l'alterità. In apparenza, sembrerebbe dunque che attraverso il brivido Adorno formuli un'estetica, il cui centro sarebbero gli effetti psichici o corporei che determinati stimoli oggettuali producono sul soggetto percipiente. In realtà, l'esperienza estetica del rabbrivire porta con sé anche un valore gnoseologico decisivo.⁶⁸

La pelle d'oca, di cui Adorno parla come prima immagine estetica, rappresenta infatti la prova che un contatto concreto tra soggetto e oggetto è concretamente avvenuto, cioè un processo esperienziale completo che ha lasciato dietro di sé i residui percepibili della sua messa in atto, al di fuori del vuoto spazio concettuale. Di conseguenza, nel comportamento estetico si è preservata la disposizione mimetica all'incontro aperto con l'oggetto, che al contempo affetta il soggetto, il quale ne subisce lo choc in un momento di passività. Quest'ultima è, nondimeno, in grado di suscitare una reazione in risposta all'urto con la potenza dell'alterità⁶⁹: la pelle d'oca, appunto. In altre parole, Adorno accenna qui a un'interazione tra i due poli che non li presuppone come entità già in opposizione frontale, bensì in un movimento co-costitutivo. La soggettività che rabbrivisce è allora una soggettività che abdica alla sua veste autoritaria e autarchica: «dà segno di sé senza già sussistere»⁷⁰, lasciandosi plasmare anche dal suo altro.

D'altra parte, è interessante notare come Adorno si riferisca al brivido nei termini di una capacità, evocandone, quindi, l'intrinseca dimensione storica. Oggi quella capacità umana di entrare in contatto con l'altro è stata sedata, in quanto atto essenzialmente qualitativo, estetico, sensibile e tattile.⁷¹ Eppure, Adorno non esclude *a priori* la possibilità di salvare la coscienza reificata che ha perso tale capacità. A tal fine, il comportamento estetico cerca di mantenere con l'alterità la stessa disposizione che si rinviene nel brivido, ossia non un impulso identificativo, ma una propensione più aperta verso l'oggetto. Così facendo, si va dissolvendo il primato finora indiscusso del soggetto, che perciò intraprende un percorso di autoriflessione critica. La modalità estetica, allora, mette in condizione il

⁶⁸ S. Singh, *The Aesthetic Experience of Shudder Adorno and the Kantian Sublime*, in N. Ross (a cura di), *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, Rowman & Littlefield, London/New York, 2015, p. 129.

⁶⁹ F. Desideri, *La soglia mimetica: dalla Dialettica dell'Illuminismo alla Teoria estetica*, in "Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura", 2003, p. 32.

⁷⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 449.

⁷¹ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, cit., p. 3.

soggetto di attingere alle possibilità della mimesi mediata razionalmente, auspicando di recuperare un accesso all'oggettuale non mutilato. Va da sé che il soggetto coinvolto in un tale incontro esperienziale risulti significativamente diverso dal soggetto trascendentale che caratterizza la razionalità strumentale. In netto contrasto con quello, il soggetto impegnato nel comportamento estetico non sopprime il proprio elemento somatico e sensibile. Anzi, come appare chiaramente già nell'immagine della pelle d'oca, il corpo umano svolge un ruolo centrale nell'interazione mimetica tra il sé e il mondo esterno.⁷² Stando alle parole di Adorno infatti, «[c]he le prestazioni cognitive del soggetto della conoscenza siano, secondo il proprio senso, somatiche modifica non solo il rapporto fondativo di soggetto e oggetto, ma anche la dignità del corporeo»⁷³.

In realtà, ciò non dovrebbe affatto sorprendere, giacché la capacità di esperire nuovamente l'oggetto, a cui Adorno aspira, può essere esercitata soltanto da un soggetto integro. Con ciò, egli intende un polo soggettivo che ha riconosciuto gli effetti mutilanti di un assolutismo logico e che, quindi, mira a recuperare le proprie determinazioni qualitative, per poterle apprezzare a sua volta nell'oggetto. Di conseguenza, Adorno ribadisce ancora una volta la necessità di concepire il soggetto oltre il problema logico-cognitivo, cogliendone così la dimensione prettamente vivente, ossia la matassa di desideri, dolore e istinti che nondimeno lo costituisce: in breve, il corpo. Come si è già ricordato, sebbene non si dia nel pensiero adorniano una filosofia del corpo in senso stretto, questo vi occupa comunque una posizione centrale.⁷⁴ Ciò resta vero anche in ambito estetico, soprattutto se compreso in una valenza estesa al di là dell'arte. Non sono rare, infatti, le occasioni in cui Adorno conferisce a manifestazioni psico-somatiche uno spiccato valore estetico. È questo il caso del brivido, non meno che del pianto, protagonista in diversi luoghi testuali di un'esperienza esteticamente rilevante in grado di penetrare la realtà alienata.⁷⁵ Alla luce di tali considerazioni, si può ben constatare un deciso carattere antropologico⁷⁶, espresso dall'intreccio disegnato tra l'estetico, la mimesi e il corpo umano.

⁷² M. Jay, *Mimesis and Mimatology*, cit., pp. 32-3.

⁷³ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 174.

⁷⁴ C. Grüny, *Körper*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (a cura di), *Adorno-Handbuch*, cit., p. 437.

⁷⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 126; T. W. Adorno, *Kierkegaard*, cit., p. 309-10; *infra*, p. 2, n. 131.

⁷⁶ A tal proposito, questo lavoro tende a non essere d'accordo con Simon Mussell, il quale sostiene che l'applicazione adorniana della mimesi diventa meno connotata antropologicamente in relazione all'esperienza estetica. Sicuramente, in termini quantitativi, i passaggi in corso di analisi non presentano

A ogni buon conto, il riferimento al rabbrivire e, dunque, al somatico, che segnatamente marca il passo di *Teoria estetica*, permette ad Adorno di individuare nel modo estetico di comportarsi una relazione che riconduce il soggetto alla sua oggettività, tale per cui si conciliano fruttuosamente «eros e conoscenza»⁷⁷. Sulla scorta di quello che si potrebbe definire un contatto qualitativo con l'alterità che l'estetico eredita dalla mimesi, si apre la possibilità di un ripensamento radicale non solo della coppia gnoseologica per eccellenza, ma persino dell'ideale di conoscenza a cui essa mette capo. Questo il senso del momento erotico sollevato da Adorno che raccoglie sotto la sua egida le sfere del corporeo, del sensibile, delle passioni: in sintesi, tutto ciò che si è visto cadere vittima del processo di quantificazione universale.

Pertanto, invece di continuare a perpetrare la scissione tra spirito e corpo, tra conoscenza ed eros, sempre a favore del primo tra i due relati, Adorno insiste sul fatto che il «momento somatico in quanto quello non puramente cognitivo della conoscenza è irriducibile»⁷⁸. Non solo, dunque, persiste, ma addirittura «[n]ella conoscenza esso sopravvive come l'inquietudine di essa, che la mette in moto e che nel progredire di essa si riproduce implacabile»⁷⁹. In tal modo, il pensiero adorniano si radica ben saldo nello strato esperienziale, smentendo quei sospetti che lo vorrebbero ridotto a mero sforzo categoriale.⁸⁰ Pertanto, Adorno indica l'estetico quale modalità attraverso cui il momento erotico coopera con il cognitivo, senza il vincolo di una reciproca idiosincrasia. Altrimenti detto, grazie a una riconsiderazione estetica, egli avanza il tentativo di una comprensione critica dell'esperienza,⁸¹ ovvero di una conoscenza in senso pregnante, che, nel farsi carico di tutti gli aspetti del reale, ne contempla anche l'eccedenza possibile.

In riferimento a quest'ultima, potrebbe essere opportuno richiamare alla memoria un altro luogo testuale adorniano, la cui analisi aveva già messo in luce una fruttuosa interazione tra la possibilità di una trascendenza dell'esistente, il momento del brivido e la componente erotica.⁸² Il passo in questione è il commento al *Fedro* platonico, dove Adorno

l'indagine socio-antropologica a cui *Dialettica dell'illuminismo* aveva abituato. Eppure, in termini di significatività, non si reputano le presenti occorrenze affatto meno notevoli. Cfr. S. Mussell, *Mimesis Reconsidered: Adorno and Tarkovsky contra Habermas*, in "Film-Philosophy" 17.1 (2013), p. 215.

⁷⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 450.

⁷⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 174.

⁷⁹ Ivi, p. 182.

⁸⁰ R. Crawford, *Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History*, in "Evental Aesthetics", Vol. 7 Nr 2 (2018), p. 46.

⁸¹ E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 47.

⁸² Cfr. *infra*, pp. 87-8.

insiste sull'insorgenza di un *Schauer des Ergriffenseins*, letteralmente il brivido dell'essere preso. Esso scuote l'iniziato al contatto, appunto, con la bellezza, che trova nella dimensione erotico-sensibile la prima fase del processo di sublimazione, atto alla ricrescita delle ali che consentono all'anima di librarsi al di sopra della realtà data.⁸³ Da ciò ne deriva la constatazione inconfutabile di una concezione, costante in tutte le sue numerose ricorrenze, del senso profondo della capacità di rabbrivire, che, a seguito di un contatto che evade l'ottundimento esperienziale vigente, apre la via a una prassi essenzialmente critica.

Com'è più volte emerso, il motivo che funge da sostrato propedeutico alle precedenti considerazioni è senz'altro il rapporto tra soggetto e oggetto. Tuttavia, che la processualità che li ne regola l'articolarsi risponda a una logica che vuole essere altra rispetto a quella tradizionale, dominata ormai dalla sua deriva autoritaria, dovrebbe risultare a quest'altezza piuttosto evidente. Ciononostante, per chiarificare ulteriormente tale scenario teoretico, si consideri un'immagine che ben rientra nel novero di quelle immagini adorniane filosoficamente dense che carpiscono un nodo concettuale in modo meno rigido ma al contempo più proficuo di quanto non facciano le definizioni categoriali. Per di più, l'immagine in questione merita un'attenzione particolare, giacché compare più volte nella produzione adorniana. Si tratta, infatti, del «malcapitato minatore che non vede dove va, ma al quale il tatto indica esattamente la conformazione dei cunicoli, la durezza degli ostacoli, i punti scivolosi e gli spigoli pericolosi, cosicché i suoi passi non si affidano mai al caso»⁸⁴.

A ben vedere, il commento di questo passo si distanzia dal suo contesto più immediato, ovvero la discussione adorniana sul procedere del giudizio estetico che non si consegna a una regola concettualmente universale, sorgendo invece dalla concretezza del fenomeno. Ciò che, invece, preme sottolineare è piuttosto la presenza e l'azione di quella che si potrebbe indicare come logica processuale del tatto. Fin dai tempi antichi, la filosofia ha operato una sostanziale gerarchizzazione dei sensi, distinguendoli in superiori e inferiori e, addirittura, in estetici e non estetici.⁸⁵ Notoriamente, il tatto, in quanto senso

⁸³ T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., pp. 157-8.

⁸⁴ T. W. Adorno, *In luogo di prefazione*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 76 (trad. mod.). Una formulazione analoga la si ritrova già nel saggio *L'ago declinante di Valéry* in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 178.

⁸⁵ G. Fronzi, *De gustibus. Come la filosofia e l'estetica possono riflettere sul cibo*, in "Itinera" N. 11, 2016, p. 138.

estremamente corporeo, è stato inserito di tendenza nella seconda classe di ciascuna disgiunzione e, come quello, anche l'olfatto. Tuttavia, il pensiero adorniano, che dell'insofferenza alla gerarchia ha fatto un suo tratto specifico, consegna al lettore un panorama speculativo differente, già ravvisabile in alcune pagine di *Dialettica dell'illuminismo*. Qui, per esempio, il senso olfattivo è baluardo di cifre mimetiche che rinnegano l'oggettivazione reificante, testimoniando invece un «impulso a perdersi in altro e ad adeguarvisi», tant'è che, concludono Adorno e Horkheimer, «[n]el vedere si resta chi è, nell'odorare ci si perde»⁸⁶.

La cosiddetta logica del tatto risulta, quindi, altra ma di pari dignità rispetto alla sua omologa della vista. Stando alla metafora adorniana, la prima riesce infatti a essere performante anche sottoterra, laddove la seconda non ha giurisdizione. È altresì evidente che il procedere tattile del minatore acquisisca nell'argomentazione di Adorno una forte connotazione estetica. In particolare, l'opacità – l'essere confuso, direbbe Baumgarten – tipica dell'estetico, che agisce senza la luce abbagliante del concetto ipertrofico come adesione massima alla conformazione propria del fenomeno, rappresenta il contraltare del nesso di accecamento moderno. In entrambi i casi, la soggettività si trova in una condizione di deficit visivo, ma mentre nel primo il minatore avanza sicuro, percependo tattilmente tutte le specificità del terreno; nel secondo, l'esemplare, che ha ormai perso lo status di individuo, ha rinunciato alle proprie capacità critiche ed estetiche, sicché per lui la sostituibilità onnipresente ha ormai soppiantato qualsiasi unicità qualitativa. Viceversa, aderendo alla costituzione propria dell'oggetto, a partire dalla sua componente più materiale, l'andatura guidata dal tatto ne riscatta le determinazioni qualitative. Non è un caso allora che la citazione precedente riporti una tale abbondanza di aggettivi qualificativi: la logica del tatto, manifestazione di un contatto qualitativo, appare dunque come correttivo contro l'astrazione dilagante, di cui tanto ormai si è detto.

Già latore di risvolti oltremodo interessanti, questo luogo testuale stimola ulteriori osservazioni degne di nota, se ci si concentra sul gesto del *Tasten*, che risuona nel procedere del minatore dettato dal suo *Tatsinn*. Di tale cercare a tentoni, che periodicamente ricorre nella produzione adorniana⁸⁷, se ne prenda ora in considerazione un'accezione di significato ben precisa. Esso testimonia la prassi di un paradigma

⁸⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 198.

⁸⁷ A ben vedere, l'atto speculativo del *Tasten* riaffiora di frequente anche in testi adorniani di matrice prettamente teoretica. Cfr. T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 10; 43; 165; 363.

differente di razionalità, ossia uno che non si conforma alla degenerazione della *ratio* illuministica. Lo si percepisce chiaramente nei moti di un'arte «che va in cerca a tentoni della propria obiettività nell'aperto, allo scoperto»⁸⁸, ossia che sa di non poter ricavare la propria legge né da concetti sovrainposti, né dalla pura esperienza aconcettuale. Pertanto, essa avanza aderendo al suo materiale, senza mai però abdicare allo sforzo riflessivo. Altrimenti, spiega Adorno, si incorre nello stesso errore di Bergson, il quale, spinto dall'odio legittimo per il concetto universale, «cerca a tentoni», senza tuttavia innervarne il risultato con gli strumenti riflessi della conoscenza, ottenendo nient'altro che «una fata Morgana»⁸⁹.

Nondimeno, l'idea di un tale procedere non concerne esclusivamente il dominio artistico e l'arte in quanto tale. Piuttosto, esso incarna una logica di pensiero che mette in primo piano una forte intolleranza verso quella coercizione identificante e astratta, non meno che verso la sua ipostasi, il soggetto trascendentale omnicomprensivo. In alternativa, allora, ci si muove nelle zone d'ombra della filosofia dell'identità, servendosi di ciò che quest'ultima ha espulso: il materiale, il qualitativo. Un'operazione che diviene ancora più interessante se a svolgere il ruolo del minatore è esplicitamente la teoria stessa che, in un passaggio chiave della *Protointroduzione*, «va a tastoni nel buio» e, perciò, la «sua andatura è quasi cieca»⁹⁰. Eppure, una siffatta cecità non comporta uno scivolamento nell'arbitrarietà spicciola, come invece vorrebbe il sistema totalizzante. Al contrario, il suo passo cauto ma risoluto avanza seguendo i vincoli che la conformazione specifica del suo oggetto gli impone. Nell'andatura quasi cieca della teoria che si affida all'intrinseca compagine oggettuale, riappare il volto della mimesi: una teoria, che diviene il più possibile mimetica nei confronti del suo oggetto, ne sperimenta il contatto profondo, riconoscendo come «il carattere di necessità o di coerenza non sia mai scisso da un intreccio contingente di elementi e di materiali»⁹¹. Malgrado ciò, la teoria non smette le sue vesti razionali e concettuali, le quali tuttavia sono passate ora al vaglio della riflessione. Ciò significa che essa percepisce e accoglie le sollecitazioni provenienti dal suo materiale, scongiurando così il rischio di un vuoto tautologismo. Si apre, allora, la possibilità effettiva

⁸⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 468.

⁸⁹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 10.

⁹⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 469.

⁹¹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 49.

di un dispiegamento dialettico di *ratio* e *mimesis*, la cui messa in opera, conclude Adorno, «è il nodo di tutta la fatica estetica oggi»⁹².

3. *La désinvolture di una logica seconda*

Che il potenziale dell'estetico si addensi nel tentativo dialettico di conservare ad un tempo l'istanza razionale e il correttivo alla sua forma degenerata si manifesta chiaramente nel commento adorniano alla poetica di Georg Trakl. Come rimarcato più volte, la presente dissertazione non intende rinnegare la componente di teoria dell'opera d'arte che effettivamente abita la teoria estetica di Adorno e ora lo dimostra, dedicandosi all'esame adorniano della tecnica trakliana. Eppure, altrettanto necessario resta cogliere quella sfasatura minima ma essenziale tra il livello contenutistico di un discorso sull'opera d'arte e quello operativo, giacché Adorno non manca mai di sottolineare quanto nell'arte vi sia di non semplicemente artistico, bensì di propriamente estetico.⁹³ In altre parole, ci si focalizza su ciò che nella creazione artistica avviene e agisce. L'arte si offrirebbe, così, quale amplificatore massimo del procedere estetico, che, secondo Adorno, dà magistralmente mostra della propria logicità attraverso i versi del poeta austriaco.

Innanzitutto, è bene specificare che il nome di Trakl compare in modo diffuso ma costante in tutta la produzione adorniana: in scritti dal carattere sociologico, musicologico e, ovviamente, estetico. In termini quantitativi, tuttavia, le sue occorrenze esplicite sono di gran lunga inferiori rispetto ad altri poeti cari ad Adorno, quali Goethe, Valéry, Hölderlin, Baudelaire. Ciononostante, Trakl sembra rivestire un ruolo decisivo nella formazione del filosofo francofortese, senza cui questi afferma di non poter immaginare la propria esistenza spirituale⁹⁴. Malgrado ciò, raramente la letteratura secondaria sul pensiero adorniano ha preso in seria considerazione la sua lettura di Trakl, né tantomeno gli studiosi di Trakl hanno mai guardato con troppo interesse ad Adorno, preferendogli invece la più articolata interpretazione di Heidegger⁹⁵ e, dunque, riservando a quella adorniana il semplice riconoscimento della sua esistenza.

⁹² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 469.

⁹³ E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 130.

⁹⁴ T. W. Adorno, *Zu Ludwig von Fickers Aufsätzen und Reden*, in T. W. Adorno, *Vermischte Schriften*, Bd. 20, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, p. 500.

⁹⁵ La poetica trakliana ha suscitato invero l'attenzione di diversi filosofi contemporanei, tra cui Adorno, Heidegger e Wittgenstein. Di questi è senz'altro Heidegger ad averne prodotto la lettura più approfondita, a sua volta oggetto di un vasto commentario critico. Cfr., per esempio M. Heidegger, *Il linguaggio della poesia (1953)*, in M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Musia, Milano, 1999. Per contro, il

Ad ogni buon conto, dei riferimenti a Trakl che si incontrano negli scritti di Adorno, quelli che più interessano al momento sono situati in *Teoria estetica*: in particolare, se ne scorgono due nel corpo principale del testo e tre in un frammento dei *Paralipomena*. Nello specifico, ci si deve volgere proprio a quest'ultimo per individuare il fulcro dell'interessamento adorniano nei confronti della poesia trakliana. In tale luogo testuale, infatti, Adorno dichiara apertamente che «[l]a distinzione tra logicità estetica e discorsiva si potrebbe mostrare con riferimento a Trakl»⁹⁶. A ben vedere, da questo passo si può dedurre sia l'esistenza di un tipo di logicità altra rispetto a quella discorsiva, sia il suo dispiegarsi esemplare nella lirica trakliana. Analizzando allora le caratteristiche peculiari che Adorno vi coglie, sarà poi possibile apprezzare appieno la significatività teoretica e critica che la nozione di logicità estetica sottende. Anticipandone l'esame più accurato che seguirà, si potrebbe identificare il punto archimedeo di una tale logica nella modalità specifica attraverso cui Trakl connette i vari elementi nelle sue poesie: una modalità che consente alle cose di essere differenti (di più) rispetto alla loro datità. Come è già emerso più volte, questo è un tratto che Adorno attribuisce di regola all'estetico. A sua detta, un simile modo di istituire nessi si manifesta specialmente nella successione di immagini e nel particolare uso della copula "è" che contraddistinguono la produzione di Trakl. In entrambi i casi, il testo poetico si svilupperebbe in una maniera tale da eludere l'attitudine autoritaria del concetto, senza tuttavia rinunciare alla stringenza logica.

Che nella tecnica poetica trakliana la disperazione, la morte, la colpa e la speranza si mescolino indistintamente in un dedalo disorientante di immagini è un aspetto ben noto agli studiosi e ai lettori del poeta austriaco. Infatti, non è raro percepire un certo senso di vertigine a fronte del suo metodo caleidoscopico di giustapposizione brusca di immagini apparentemente disconnesse fra loro.⁹⁷ Ciò accade, per esempio, nella versione di *Passion* che compare sul giornale *Der Brenner*, dove la figura di Orfeo, varie figure richiamanti l'incesto e la figura di Cristo si susseguono enigmaticamente l'una dopo l'altra. La rilevanza di una simile scelta artistica non sfugge nemmeno ad Adorno, il quale, citando

contributo di Wittgenstein si limita ad annotazioni concise che, tuttavia, sono sintomatiche dell'impressione generale che si riceve a un primo contatto con i testi trakliani, ovvero di una loro sostanziale incomprensibilità. Cfr, per esempio, L. Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, a cura di G. H. von Wright, W. Methlagl, Otto Müller, Salzburg, 1969, p. 15.

⁹⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 393.

⁹⁷ R. Detsch, *Georg Trakl's Poetry - Toward a Union of Opposites*, Penn. State Press, University Park, 1991, p. 15.

direttamente dal *Verklärter Herbst* di Trakl, ribadisce «[c]on quanta bellezza immagine segue a immaginetta»⁹⁸. Leggendo un testo trakliano, è chiaro come la successione di immagini non rispetti alcuna legge di causalità, né men che meno i momenti di un'inferenza logica. Eppure, Adorno non denuncia quest'ordito iconico quale arbitrario o meramente caotico. Al contrario, a sua detta, esso testimonia il peculiare svolgimento di una logica estetica, ossia di una logica che non esclude affatto l'impiego di categorie logiche, ma che ne rimette il consueto e indiscusso monopolio alla priorità delle relazioni che vi intercorrono.

Tale modalità di articolazione avvicina sensibilmente la poesia di Trakl alla musica. Non è un caso, infatti, che Adorno, lui stesso traspositore di alcune liriche trakliane in musica, abbia prestato particolare attenzione all'Op. 14 di Webern, i cosiddetti *Trakl-Lieder*, ossia composizioni musicali nate da sei testi trakliani. Sembrerebbe, dunque, che l'atonalità weberniana trovi il suo perfetto corrispettivo poetico nell'opera dell'espressionista austriaco, al punto che Adorno afferma con fermezza che «*Georg Trakl der wahrhaft gemäße Dichter Weberns [ist, EV]. Und in den Trakl-Liedern hat er seinen Gegenstand gefunden*»⁹⁹. La vicinanza tra le due specifiche forme artistiche si concretizza soprattutto sul piano strutturale. Come si è visto, Adorno ritiene che nel fenomeno musicale la singola nota non si dia mai come elemento atomico, ragion per cui non acquisisce senso in se stessa ma solo nella molteplicità delle connessioni tra i componenti di una creazione. Allo stesso modo, anche la poesia riordina in virtù delle sue associazioni i singoli momenti, categorie logiche comprese. Alla base vi è, pertanto, il riconoscimento della parzialità ineludibile delle singole componenti atomiche che necessitano la loro reciproca interazione per guadagnare significato. Di conseguenza, la configurazione relazionale delle liriche di Trakl le salva dalla mera contingenza, tant'è vero che «nel modo in cui un attimo tira a sé l'altro è riposto qualcosa di quella forza della stringenza che in logica e in musica viene direttamente rivendicata dalle conclusioni»¹⁰⁰.

D'altra parte, si può senza dubbio identificare un altro elemento che esemplifica altrettanto bene la capacità della poetica di Trakl di rendere conto di una logica estetica, ovvero il suo utilizzo del verbo "è". Seguendo Adorno, nel contesto lirico, persino il verbo

⁹⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 393.

⁹⁹ T. W. Adorno, *Anton von Webern*, in T. W. Adorno, *Musikalische Schriften IV, Bd. 17*, cit., p. 206. Traduzione EV: «Georg Trakl [è] il poeta davvero adatto a Webern. E nei *Trakl-Lieder* questi ha trovato il suo oggetto».

¹⁰⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 394.

identificante *par excellence* perde il suo senso strettamente concettuale e, quindi, violento. A tal proposito, Adorno insiste sul fatto che la copula onnipresente subisce un mutamento qualitativo attraverso l'operatività estetica, tale per cui giunge a includere la propria negazione¹⁰¹. A essere precisi, la rappresentazione che Adorno avanza della copula come onnipresente nella poesia di Trakl non è affatto un'esagerazione: quest'ultimo vi ci si affida sovente, come si può ben notare in *Psalm* e in *De profundis*:

Psalm

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
 Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein
 Betrunkener verläßt.
 Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit
 Löchern voll Spinnen.
 Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
 [...]
 Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen
 voll herzerreißender Armut!
 Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
 Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten
 Spiegel umarmen.
 [...]¹⁰²

De profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen
 fällt.
 Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
 Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.
 Wie traurig dieser Abend.
 [...]¹⁰³

In questi casi, lo schema linguistico ricorrente guadagna una preminenza evidente grazie alla presenza in entrambi i testi di anafore, ossia di ripetizioni di una medesima espressione all'inizio di versi consecutivi. Nondimeno, l'impiego di "Es ist/sind", che qui Trakl propone, appare in qualche modo inusuale. A ben vedere, sembra ricalcare Karl Klammer e le sue traduzioni molto personali di Rimbaud, il cui "il y a" nel poema in prosa *Enfance*

¹⁰¹ Ivi, p. 166.

¹⁰² G. Trakl, *Psalm*, in G. Trakl, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di W. Killy, H. Szklenar, Muller Verlag, Salzburg, 1969, p. 55.

¹⁰³ G. Trakl, *De profundis*, in G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, cit., p. 46.

è reso come “Es ist/sind”, invece dell’abituale “Es gibt”.¹⁰⁴ L’intuizione originale di Klammer pare trovare ampia risonanza, dunque, anche nei testi trakliani appena citati.

Al di là di un’occorrenza così singolare, la copula resta una delle caratteristiche più tipiche della poetica di Trakl, comparando di frequente in posizioni di forte rilievo: non solo a inizio verso, bensì anche a inizio strofa¹⁰⁵. Ragion per cui, non ci si stupisce che Adorno la renda il fulcro della sua lettura del poeta espressionista. Nel contesto della sua dura critica all’impulso integrale di identificazione, Adorno denuncia come il linguaggio sia «avvinghiato al processo della reificazione. Già solo la forma della copula, dell’“è”, persegue quell’intento di infilzare l’oggetto che spetterebbe alla filosofia correggere»¹⁰⁶. Per contro, la copula trakliana risalta quale esempio di azione non violenta del verbo più identificante di tutti. Ciò avviene poiché nel dominio di una logica estetica, dice Adorno, «[n]essun concetto entra nell’opera d’arte come quel che è»¹⁰⁷. In altre parole, in forza del primato della dinamica relazionale all’interno della creazione, il carattere stesso delle parole cambia.¹⁰⁸ In tal senso, anche il verbo “è”, che solitamente porta a una coincidenza senza scarti il concetto e la cosa, perde il suo potere di veicolare un giudizio esistenziale. Di norma, infatti, «[i]l giudizio, che qualcosa è così, respinge potenzialmente che la relazione del suo soggetto e del suo predicato sia diversa da quella espressa nel giudizio».¹⁰⁹ In poesia, invece, dell’attitudine apofantica della copula, segno della sua soggezione alla logica discorsiva, non rimane che un flebile residuo. L’alienazione estetica gli consente di trascendere la denotazione assertiva del mero esistente per riuscire a esprimere, al contrario, il potenziale critico che attende nelle cose, senza identificarlo e senza farlo così decadere a ideologia.

Nondimeno, la riconfigurazione qualitativa, a cui è visibilmente sottoposta la copula, coinvolge anche le altre parole del componimento poetico trakliano. A tal proposito, Adorno seleziona un ulteriore esempio, ovvero il termine “sonata” così come appare nel già citato *Psalm*. Anche in quest’occasione, sono le associazioni all’interno della poesia a ridisegnare il suo significato, al punto che la parola si distanzia dalla sua accezione più

¹⁰⁴ B. Morgan, *Georg Trakl (1887–1914) In Context: Poetry and Experience in the Cultural Debates of the Brenner Circle*, in “Oxford German Studies”, 41. 3 (2012), cit., p. 16.

¹⁰⁵ Cfr., per esempio G. Trakl, *Helian*, in G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, cit., p. 70.

¹⁰⁶ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 125.

¹⁰⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 165.

¹⁰⁸ G. Faden, *Suspendierte Logik. Zum Verhältnis von poetischem und diskursivem Denken am Beispiel der Lyrik von Georg Trakl*, in „Die deutsche Literatur“, 81 (1988), p. 90.

¹⁰⁹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 20.

comune e, in questo caso, tecnica. Si tratta di uno scarto vitale, giacché, com'è noto, Adorno diagnostica un diffuso deterioramento del linguaggio nell'attuale società amministrata: esso è, infatti, ridotto a mero strumento irriflesso al servizio del principio dominante. Eppure, qualcosa di differente accade in poesia. Sebbene anche qui ciascuna parola, finanche la più semplice, sia tratta dal linguaggio comunicativo, in forza delle sue tensioni, il campo di forze della creazione poetica performa una sostanziale riqualificazione estetica delle parole stesse, che eccede qualsiasi nesso funzionale. Di conseguenza, esse riconquistano la propria dignità estetica come un non-mezzo¹¹⁰, resistendo alla reificazione strumentale che l'ideologia impone loro. Sembrerebbe, allora, che Adorno veda in una riconfigurazione estetica del *medium* linguistico la possibilità di sfuggire alla tirannia dell'identico.

Pertanto, riassumendo, al termine di quest'analisi, si è individuato e approfondito il motivo che ha spinto Adorno a rivolgersi alla difficile arte traliana: fornire un'esemplificazione concreta della differenza tra la logica discorsiva standard e una *sui generis* che interrompe la coercizione dell'identità, senza rinunciare però alla propria coerenza. Tale è la logica estetica, spiega Adorno. L'accostamento di questi due termini desta probabilmente le stesse perplessità che si registrano in occasione dell'espressione "teoria estetica". Tuttavia, lì come qui, la connotazione precipuamente estetica non implica affatto un ripudio completo del concetto in sé. Piuttosto, essa indirizza verso una modalità di un suo utilizzo che si discosta segnatamente da quella della teoria tradizionale. Nello specifico, il tratto estetico conserva il rigore del razionale, epurandolo dalle sue tendenze ipertrofiche.

Questa disinvoltura che la logica estetica manifesta nel muoversi tra le pieghe della razionalità senza conformarsi alla sua forma degenerata deriva dalla capacità estetica di aderire al tessuto di connessioni che costituisce la singola opera d'arte e che fornisce la stringenza necessaria per non ricadere nell'arbitrarietà. Una stringenza che non potrà che essere allora intrinseca, materiale e, dunque, peculiare per ogni artefatto, ma perciò non meno valida. La nozione di logica estetica rimanda, così, a quella, ben più ricorrente nella prosa adorniana, di razionalità estetica, che infatti «deve immergersi a occhi bendati nel configurare invece di governarlo dall'esterno, come riflessione sull'opera d'arte»¹¹¹. Per

¹¹⁰ G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella teoria estetica di Adorno, in "Aisthesis", 1/2012, p. 176.

¹¹¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 155.

«risarcire ciò che quella dominatrice della natura ha combinato all'esterno»¹¹², la razionalità estetica deve assomigliarle per potersene qualitativamente distanziare. Per tale motivo, Adorno insiste sulla validità della sua logicità, quale negazione determinata di quella discorsiva e identificante, di cui non disperde il *medium* concettuale, ma lo scioglie dal suo isolamento privilegiato.

La forza di tali nessi si fa carico di concetti, parole, verbi nella loro segregazione sclerotica e li riqualifica interconnettendoli: le associazioni poetiche di Trakl arrivano a sospendere la violenza identificatrice della pura concettualità ipertrofica, senza scadere nell'irrazionalità. Così facendo, esse lasciano emergere una tessitura che adombra una possibilità di redenzione per tutto ciò che è stato sempre oppresso dall'impulso di identificazione, per tutto ciò che è presente senza essere fattuale: il non-identico. Questo, allora, è il senso profondo dell'affermazione adorniana apparentemente paradossale secondo cui, nella riconfigurazione estetica, «il fatto che qualcosa sia è qui di meno e di più, comporta che non sia»¹¹³. Ovvero, una logica estetica può invero fornire la prova di una possibile breccia nella totalità onnicomprensiva, l'espressione – per quanto sempre e solo negativa – di una resistenza che promette che la realtà potrebbe essere anche diversa. Esponendo la non-verità di un sistema che si crede totalizzante, la logica estetica mostra il proprio contributo alla teoria critica.

4. L'immagine estetica del campo di forze

Ciò che sta progressivamente emergendo è un tratto della categoria dell'estetico che si potrebbe definire – senza forzature – relazionale. Lo si è appena visto nella specificazione di una logica propriamente estetica che porta a percezione quel tessuto di nessi che la logica identitaria invece spezza per afferrare i propri oggetti senza scarti. Similmente, lo si aveva già rimarcato nella concezione estetica adorniana della bellezza, oggi unicamente possibile quale parallelogramma di forze¹¹⁴, e in diversi altri nuclei concettuali del percorso argomentativo. La specificità della relazionalità estetica si situerebbe, allora, nell'intrinsecità della relazione ai momenti relati che vanno così a co-constituirsì grazie alla stessa. Si potrebbe, dunque, affermare che, nel suo essere relazionale, l'estetico si stringe

¹¹² Ivi, p. 392.

¹¹³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 166.

¹¹⁴ Cfr. *infra*, pp. 91-101.

al dialettico. In un contesto di perdita di tensione dialettica, dove la sintesi costringe e inghiotte senza resto, l'estetico diviene lo specchio di una dialetticità che, invece, tutela precisamente lo scarto. D'altronde, già dal suo *Kierkegaard*, Adorno si era ben guardato dal costruire la categoria dell'estetico a partire dalla teoria dell'arte del filosofo danese, pena un depotenziamento delle pretese dialettiche del *desideratum* adorniano.¹¹⁵ Queste ultime risiederebbero, allora, nella capacità dell'estetico di dar corso alla tensività relazionale, senza doverla forzatamente risolvere e, dunque, sedare. Per enfatizzare ulteriormente tale aspetto, il presente paragrafo intende prendere in considerazione un'immagine particolarmente cara ad Adorno: il campo di forze. La sua rilevanza si impone non soltanto alla luce dell'esteticità dei suoi oggetti di riferimento, bensì anche dell'esteticità dell'analogia stessa che essa rappresenta¹¹⁶. Dopo averla analizzata, quindi, si tenterà di istituire un dialogo con la riflessione di un altro filosofo apparentemente molto distante da Adorno, ossia Arnold Berleant.

A ben vedere, da un punto di vista cronologico, si può notare come la metafora del campo di forze [*Kraftfeld*] diventi una costante che, soprattutto dai primi Anni Cinquanta, affolla tanto i testi a stampa adorniani quanto le sue lezioni universitarie. In realtà, la sua attenzione verso una tale immagine non è propriamente una novità assoluta nella tradizione del pensiero tedesco contemporaneo: già Benjamin ne aveva individuato il potenziale e ne aveva elaborato una teorizzazione non troppo distante da quella di Adorno. Ciò malgrado, quest'ultimo ne propone una versione, sotto molti aspetti, senz'altro originale. Per offrire una definizione tanto efficace quanto generale della nozione adorniana di campo di forze, ci si rivolge alla formulazione largamente condivisibile di Martin Jay, secondo cui esso suggerirebbe «*a nontotalized juxtaposition of changing elements, a dynamic interplay of attractions and aversions, without a generative first principle, common denominator, or inherent essence*»¹¹⁷. A uno sguardo più attento, tuttavia, si può constatare come Adorno, accanto a quest'immagine, ne utilizzi un'altra altrettanto suggestiva e parimenti attinta da Benjamin: la costellazione.

¹¹⁵ Cfr. *infra*, p. 36.

¹¹⁶ TWAA, Vo 766.

¹¹⁷ M. Jay, *Force fields: between intellectual history and cultural critique*, Routledge, London/New York, 2013, p. 2. Traduzione EV: «una giustapposizione non totalizzante di elementi mutevoli, un gioco dinamico di attrazioni e repulsioni, senza un primo principio generativo, un denominatore comune o un'essenza intrinseca».

A prima vista, i due concetti sembrano convergere verso un medesimo intento, vale a dire il tentativo di dare vita a una configurazione non rigidamente definitoria di momenti diversi e delle relazioni che tra essi si stabiliscono. Eppure, tra loro resta nondimeno percepibile un certo scarto. Da una parte, la costellazione tende a evidenziare la modalità non coercitiva di un'articolazione di elementi, la quale non obbedisce alla violenza di un'identità totalizzante, ma al contrario lascia trasparire l'alterità e la differenza. Per tale ragione, Adorno l'associa spesso al suo stesso procedimento speculativo¹¹⁸, che si compone di frammenti dotati di luce propria, ma che, una volta raccolti, si illuminano a vicenda, dando origine a ulteriori forme e quindi a ulteriori significati, proprio come stelle riunite in costellazioni. Dall'altra parte, invece, l'immagine del campo di forze pone marcatamente l'enfasi sulla natura tensiva e contrastante degli impulsi in gioco, tanto da sfidare ogni armonica integrazione. Nella prosa adorniana, questa metafora è per lo più attribuita alle opere d'arte, giacché essa sarebbe in grado di dar conto delle istanze conflittuali che quelle sono intrinsecamente. Ancora una volta, allora, ci si servirà della creazione artistica come occasione di riflessione privilegiata, focalizzandosi, come per la poetica di Trakl, sulle sue caratteristiche funzionali piuttosto che contenutistiche.

Dunque, a ogni buon conto, da un punto di vista più generale, rimane senz'altro corretto affermare che Adorno si avvalga di entrambe le metafore per sottolineare la dimensione relazionale che permette di mantenere viva la dinamica tra momenti, impedendo così la loro mortale e conclusiva ossificazione in un universale astratto. Nondimeno, l'esito di queste configurazioni non vuole coincidere con un crudo relativismo di fattori diffusi, bensì con il modello dialettico di un loro dispiegamento che soddisfa l'esigenza di coerenza, senza inferirla, tuttavia, da vuote convenzioni. Tutto ciò risuona con piena evidenza nella determinazione adorniana dell'estetica in quanto afferente a «un'interazione di universale e particolare che non imputa dall'esterno l'universale al particolare, ma lo ricerca nei centri di forza di quest'ultimo»¹¹⁹.

Per fornire una concreta esemplificazione della logica che l'opera d'arte esprime in quanto campo di forze, si considererà più nel dettaglio come Adorno concepisca la struttura

¹¹⁸ È noto come, secondo le intenzioni di Adorno, la stessa *Teoria estetica* avrebbe dovuto essere composta attraverso una modalità costellativa. Il risultato doveva assomigliare, allora, a un libro «scritto quasi concentricamente, in parti di egual peso, paratattiche, che sono ordinate intorno a un centro che esse esprimono con la loro costellazione». R. Tiedemann, G. Adorno, *Postilla editoriale*, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 497.

¹¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 479.

interna dell'opera, tenendo bene a mente, tuttavia, la sua ostilità verso il momento di riconciliazione trionfante che tradizionalmente porta a compimento il processo dialettico. Pertanto, poco importa se si tratta di una composizione musicale, di una poesia o di un quadro, Adorno identifica all'interno della creazione artistica varie coppie di momenti contrastanti che ne informano la struttura interna: autonomia e *fait social*, mimesi e razionalità, espressione e costruzione, spirituale e sensibile, solo per menzionare alcuni esempi. Più nello specifico, vale la pena di notare che la dinamica sottesa a ciascuna coppia concettuale accentua e alimenta il cosiddetto carattere processuale dell'opera d'arte. Con ciò, Adorno intende l'unica modalità adeguata a esperire quest'ultima: una tale processualità la coglie come un qualcosa di immanentemente vivente, mai statico, assecondando così il «dar corso agli antagonismi che qualsiasi opera d'arte ha necessariamente in sé»¹²⁰. L'intima dinamicità e vitalità di ciascuna creazione riuscita negano ogni approccio analitico nei sensi di un suo smembramento chirurgico in componenti isolati: così facendo, l'opera d'arte si ridurrebbe inevitabilmente a un conglomerato inerte¹²¹ di elementi intercambiabili e qualitativamente neutri.

Per evitare un'attitudine reificata verso l'oggetto artistico, Adorno ne suggerisce un'esperienza estetica, che trova la propria specificità non solo nel percepire la conflittualità costitutiva delle opere d'arte, ma anche nel lasciarla esplodere. Attraverso lo sguardo estetico, esse «diventano il campo di forza dei propri antagonismi; altrimenti le forze incapsulate vi scorrerebbero affiancate, oppure disgiunte»¹²². In tal modo, il comportamento estetico offre un'alternativa feconda al sempre uguale del mondo amministrato e all'immediatezza improduttiva del diffuso. Vale a dire che l'immagine estetica del campo di forza coglie il gioco relazionale di attrazioni e avversioni all'interno dell'opera, ma non cerca di risolverlo a favore di uno dei due poli. La dinamica antagonistica deve invece essere portata all'estremo della sua frizione, perché proprio nel culmine della sua messa in atto Adorno ritiene che si possa salvare un contenuto esperienziale autentico. Quest'ultimo si staglia, allora, come segno della resistenza contro la crisi esperienziale, di cui tanto si è precedentemente detto. Infatti, l'odierno nesso di accecamento ha inibito precisamente la capacità umana di sperimentare realmente il

¹²⁰ Ivi, p. 235.

¹²¹ A. Eusterschulte, *Zur Theorie des Kunstwerks*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (a cura di), *Theodor. W. Adorno: Ästhetische Theorie*, cit., p. 173.

¹²² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 236.

dispiegarsi del conflitto tensivo, ottundendola con soluzioni preconfezionate che nascondono dietro la facciata di un'armonia posticcia attriti irrisolti o risolti con la violenza.

Coerentemente, Adorno non rinviene il punto archimedeo della questione dialettica in una polarizzazione risolutiva verso uno dei momenti contrastanti della coppia. A tal proposito allora, l'approccio adorniano devia fortemente da quello hegeliano. Sebbene Hegel, ben prima di Adorno, avesse già riconosciuto il valore vitale della componente tensiva nel processo dialettico, egli lo coglieva in qualità della sua funzione propedeutica alla sintesi finale. Di conseguenza, l'enfasi hegeliana posta sulla tensione si stempera nell'esaltazione del compimento del movimento triadico: nella sintesi, le tensioni devono trovare conciliazione, pena il loro divenire «qualcosa che disturba, qualcosa di falso; se si vuole, di dissonante»¹²³. Tuttavia, come sostiene invece Adorno, se l'opera d'arte è qualcosa di effettivamente vivente che deve essere esperito nella sua processualità interna, l'annichilimento della tensione che avviene nell'equilibrio appianato non può che provocare la conseguente perdita dell'opera stessa. Non stupisce, pertanto, se Adorno non identifica «il criterio delle opere d'arte» in uno stabile livellamento tra poli opposti, bensì in «quanto profondamente esse danno corso alla [...] tensione»¹²⁴ tra quelli. Va da sé quindi che, in un tale contesto filosofico, l'utilizzo dell'immagine del campo di forze diviene oltremodo pregnante, giacché evoca nella sua letteralità il palcoscenico in cui il dispiegamento tensivo ha luogo, piuttosto che il suo risultato statico.

Se la risoluzione appianata non è lo scenario auspicato, «il contenuto antagonistico dell'esperienza estetica»¹²⁵ non finisce nemmeno per dissipare i singoli impulsi. Di fatto, questo presuppone allora la presenza di un qualche momento unificante, il quale, come una forza centripeta, riunisce tutti i particolari dell'opera d'arte, conferendo loro un senso e salvandoli da una vacua indifferenza.¹²⁶ Sembrerebbe, perciò, che l'opera possieda invero un momento sintetico che, tuttavia, non coincide affatto con un'armonizzazione o soppressione della tensività.¹²⁷ Al contrario, soltanto attraverso l'esacerbazione della frizione, afferma Adorno, è possibile raggiungere un certo equilibrio, ossia uno che rimane comunque sostanzialmente precario e inconclusivo, pronto a essere rimesso

¹²³ Ivi, p. 63.

¹²⁴ Ivi, p. 133.

¹²⁵ Ivi, p. 395.

¹²⁶ Ivi, p. 411.

¹²⁷ A. Eusterschulte, *Zur Theorie des Kunstwerks*, cit., p. 174.

immediatamente in movimento. La chiave di volta è, dunque, l'istanza specificatamente estetica che connota l'opera d'arte come campo di forze e che ne evita la fatale disintegrazione articolando il desiderio di unità che emerge proprio dalle sue singole componenti. La sintesi estetica porta tali pulsioni a un'unità che si potrebbe dire materiale, siccome sorge dalle intenzioni che esse stesse manifestano. In altre parole, il tratto decisivo che distingue quest'atto unificante nel segno dell'estetico da uno autoritario, così duramente criticato da Adorno, sta nella propensione non neutrale di quello verso il materiale. Viceversa, nel secondo caso, la materia inerte privata delle qualità «né anticipa la propria plasmazione, né riesce a passare attraverso le [...] maglie»¹²⁸ della sintesi.

Da ciò deriva un altro fattore della sintesi estetica altrettanto determinante, ossia la sua piena coscienza di essere momento. Alla sua forza centripeta si contrappone infatti sempre una forza centrifuga, che scaturisce dallo stesso molteplice che voleva essere unificato.¹²⁹ Da qui, dunque, la convinzione adorniana che le opere d'arte autentiche dimorino in un equilibrio costantemente fragile, senza mai essere capaci di conquistarlo una volta per tutte: «[i]l racconto omerico di Penelope che disfa di notte ciò che ha fatto di giorno è un'allegoria, inconsapevole di se stessa, dell'arte»¹³⁰. Così facendo, acquista sempre più rilevanza la natura processuale che Adorno attribuisce all'arte riuscita, ovvero quella dinamica persistente che emerge dalla consapevolezza estetica dell'impossibilità di un'identità conciliata tra l'uno e i molti. Per tale ragione, l'opera d'arte accumula al suo interno forze conflittuali, che lascia dispiegare in tutta la loro intensità, cogliendo la non-conclusività del movimento stesso, dal momento che l'opera «è sia l'insieme dei rapporti di tensione sia il tentativo di scioglierli»¹³¹.

Per di più, la tensività che vivifica adornianamente le opere d'arte assume un valore critico decisivo, essendo imparentata con quella esterna. Altrimenti detto, «[g]li antagonismi irrisolti della realtà»¹³² penetrano attraverso la mediazione della forma estetica nell'arte: qui, infatti, «[l]e tensioni non vengono [soggettivamente] riprodotte, ma formano la cosa oggettiva»¹³³. Ponendo la situazione antagonistica come totalità, le opere d'arte

¹²⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 250.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ivi*, p. 396.

¹³² *Ivi*, p. 9.

¹³³ *Ivi*, p. 439.

performano il proprio gesto di ribellione¹³⁴. Esse espongono l'effettiva irrimediabilità dei conflitti reali, smascherando l'illusione perpetrata dal sistema dominante, che li assume invece come felicemente risolti. Malgrado ciò, per non venire meno al suo carattere utopico, paradossalmente l'arte «deve dare testimonianza dell'inconciliato e nondimeno tendere a conciliarlo»¹³⁵. Il gioco di forze centrifughe e centripete, l'immagine del campo di forze concorrono precisamente a rendere il senso di una configurazione estetica che permette all'arte di sintetizzare i propri momenti senza soffocarli nell'identità dittatoriale. Si tratta ancora una volta, quindi, di un'unità *sui generis*, tale per cui non appena «si stabilizza, è già perduta»¹³⁶.

4.1 Adorno e Berleant: un tentativo di dialogo

La presente indagine sulla metafora del campo di forze offre lo spunto per cercare di far dialogare la posizione adorniana con il pionieristico volume di Arnold Berleant, *Il campo estetico*. A prima vista, una tale operazione sembra più che discutibile: non si può che ammettere, infatti, che sotto molti aspetti i due filosofi presentano divergenze così profonde da scoraggiare qualsiasi tentativo di confronto. Di fatto, li separano l'adozione di lingue differenti, l'appartenenza a tradizioni filosofiche differenti, non meno che l'adesione a paradigmi di pensiero differenti. Ciononostante, è possibile riscontrare alcune inaspettate vicinanze che inducono a considerare l'eventualità effettiva di un'interazione davvero stimolante tra le due posizioni.

Tra i tratti che più li accomunano, balza di certo all'occhio una formazione e una produzione musicale condivisa. Da un lato, infatti, è ben nota la passione per la musica che sin da bambino ha segnato la vita di Adorno, fino a divenire allievo di Alban Berg a Vienna, e che si è tradotta nella composizione di brani originali e nella pubblicazione di numerosi scritti di musicologia. Dall'altro, è utile ricordare che pure Berleant ha avuto una solida formazione musicale: pianista dall'età di dodici anni e laureato alla Eastman School of Music (NY), ha anch'egli composto brani e scritto saggi sulla musica. Al di là del puro fatto aneddotico e biografico, una simile vicinanza alla musica comune ai due diviene particolarmente interessante quando entra in contatto con i loro pensieri. Ovvero, in

¹³⁴ P. E. Gordon, *Universal and particular*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle, (a cura di), *Theodor. W. Adorno: Ästhetische Theorie*, cit., p. 194.

¹³⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 225.

¹³⁶ Ivi, p. 251.

entrambi i casi, la musica sembra influenzare il loro modo di filosofare. Se Adorno afferma che, sulla scorta dell'esperienza schönberghiana con la musica tradizionale, «la filosofia non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre»¹³⁷; Berleant esplicita in più occasioni l'effettiva corrispondenza tra alcune sue nozioni filosofiche e l'esperienza musicale. Ciò avviene, per esempio, nell'elaborazione del concetto di campo estetico come campo di fattori interdipendenti tra loro che riflette precisamente il contesto musicale.¹³⁸

Inoltre, sebbene appartengano a due tradizioni filosofiche ben distinte, come possono essere quella continentale e quella analitica, Adorno e Berleant sono nondimeno legati da una certa prossimità temporale, che diviene massima proprio nell'anno di pubblicazione delle due opere al centro del presente dibattito: la postuma *Teoria estetica* e *Il campo estetico* escono entrambe, infatti, nel 1970. Non da ultimo, è possibile scorgere un ulteriore elemento che costituisce un motivo di dialogo alquanto sorprendente tra i suddetti volumi, vale a dire una particolare attenzione al pensiero di John Dewey. Che quest'ultimo informi in maniera sostanziale il lavoro di Berleant è, in realtà, tutt'altro che inaspettato, giacché egli aderisce apertamente alla corrente pragmatista, seppur contaminata da ingerenze fenomenologiche. Per contro, invece, sostenere un tale interesse da parte di Adorno potrebbe sembrare piuttosto disorientante, soprattutto se si ha ben presente l'attacco violento che, in *Eclisse della ragione*, Horkheimer sferra al pragmatismo in generale e a quello deweyano in particolare.¹³⁹ Tuttavia, tutt'altra impressione si ricava leggendo i passi di *Teoria estetica* che chiamano direttamente in causa «il solo e davvero libero John Dewey»¹⁴⁰, il quale ha espresso con la massima disinvoltura la necessità dell'estetica di abbandonare ogni sicurezza e di volgersi all'aperto, «per essere più che uno strepitare»¹⁴¹.

¹³⁷ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 32.

¹³⁸ Cfr. A. Berleant, *Prefazione all'edizione italiana*, in A. Berleant, *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano, 2020, p. 33. O, ancora, A. Berleant, *The music in my philosophy*, in "ASA Newsletter", 2012, 32.3.

¹³⁹ L'opera horkheimeriana del 1947 rappresenta il suo tentativo più convinto di ridefinire il pragmatismo come nient'altro che il residuo filosofico del positivismo. Nella sua argomentazione, tale nesso si mostra con piena evidenza nella teoria pragmatista di Dewey, a detta di Horkheimer la più radicale e coerente, la quale porterebbe a compimento la riduzione definitiva dell'esperienza umana all'esperimento scientifico. Cfr. M. Horkheimer, *Eclisse della ragione*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁴⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 458.

¹⁴¹ Ivi, p. 482. La stessa disposizione positiva di Adorno nei confronti di Dewey la si scorge anche in *Skoteinos*, dove l'atteggiamento del pensatore americano rispecchierebbe quello per essere un adeguato lettore di Hegel. Cfr. T. W. Adorno, *Skoteinos. Ovvero come si debba leggere*, in T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 164.

Ad ogni buon conto, pur alimentandosi anche di tutti questi elementi, il vero nucleo del parallelismo suggerito vuole riguardare più nello specifico la metafora del campo come modalità estremamente pregnante per concepire l'estetico. A tal proposito, siccome la posizione adorniana è stata già ampiamente discussa, ecco una breve presentazione dei punti nevralgici della teoria berleantiana.

Come si può facilmente dedurre dal titolo, il concetto guida del primo lavoro organico sull'estetico e sull'arte di Berleant è l'idea che l'arte possa essere meglio compresa come un campo complesso e inclusivo costituito da una serie di fattori interdipendenti, vale a dire come un campo estetico. Secondo il filosofo, quest'ultimo si compone di vari vettori ubiqui, quali l'artista, l'oggetto d'arte, il fruitore e l'esecutore. Essi sono inseparabilmente interconnessi nella nostra esperienza artistica, non meno che influenzati da forze sociali, storiche, culturali e tecnologiche, relative all'ambiente circostante.¹⁴² Berleant adduce quale ragione principale del suo affidarsi alla metafora del campo estetico la constatazione della parzialità intrinseca di ogni nozione di arte che isola e assolutizza uno qualsiasi dei fattori sopra citati. Al contrario, per coglierla appieno, è necessario fare «riferimento alla situazione totale in cui gli oggetti, le attività e le esperienze dell'arte hanno luogo, uno scenario che include tutti questi contenuti denotati e altro ancora»¹⁴³, i quali sono coinvolti in un'interazione creativa collettiva.

A fronte del riconoscimento dell'ubiquità di queste stesse invarianti, Berleant arriva a sostenere l'impossibilità di separare l'arte dalle altre tipologie di esperienza umana e, dunque, di isolarla dalla vita e dall'intero ambito delle attività umane.¹⁴⁴ A ben vedere, questo era già l'intento primario che animava l'impresa deweyana in *Art as experience*: ovvero, restaurare la continuità tra le forme d'esperienza più intense, come possono essere quelle artistiche, e gli eventi quotidiani.¹⁴⁵ Al rifiuto di relegare l'opera d'arte su un piedistallo solitario, si accompagna nondimeno il rilevamento da parte di Dewey di una tonalità peculiare caratterizzante l'esperienza estetica, ossia il suo essere sviluppo

¹⁴² A. Berleant, *Il campo estetico*, cit., pp. 33-4.

¹⁴³ Ivi, p. 86.

¹⁴⁴ Ivi, p. 87. Nella prospettiva attuale di un confronto con la posizione adorniana, potrebbe essere interessante riportare un passo davvero notevole, tratto dai *Paralipomena* e dedicato al concetto di esperienza estetica: «[n]essuna esperienza estetica va isolata, nessuna è indipendente dalla continuità della coscienza che esperisce. Ciò che è puntuale e atomistico è tanto contrario ad essa quanto a qualunque altra esperienza. [...] La continuità dell'esperienza estetica è tinta da tutta l'altra esperienza e da tutto il sapere di chi esperisce; peraltro si conferma e si corregge solo mettendosi a confronto con il fenomeno». T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 361.

¹⁴⁵ J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2018, p. 31.

intensificato e accentuato dei tratti che appartengono a ogni esperienza quotidiana completa.¹⁴⁶ Analogamente, Berleant parla dell'estetico come di una modalità che pur nel sostanziale *continuum* esperienziale umano possiede tuttavia un'identità specifica.¹⁴⁷

Se, allora, si sposa una tale concezione unitaria dell'esperienza, spiega Berleant, è necessario rivedere alcuni principi tradizionali della disciplina estetica, come ad esempio la qualità passiva, disinteressata e contemplativa della percezione estetica, in favore piuttosto di un'attenzione attiva, di un coinvolgimento del partecipante nel campo estetico. In breve, in favore di quella partecipazione piena e totale, libera, diretta e spontanea, al di là del dominio delle sole attività cerebrali, che Berleant definisce impegno estetico.¹⁴⁸ Su questo punto, è importante precisare che, anche a distanza di decenni dalla pubblicazione de *Il campo estetico*, l'autore ha mantenuto ben salde le proprie convinzioni, rendendole il perno di buona parte del suo pensiero successivo. E, infatti, ancora in un suo volume del 2016, egli offre al lettore una sintesi pregnante dei nuclei appena esposti:

*[t]he concept of an aesthetic field replaced a contemplative, disinterested approach to art with an engaged, synaesthetic, somatic involvement in a complex yet integrated situation that encompasses artistic, appreciative, and performative processes*¹⁴⁹.

Sebbene presentato in modo brutalmente sintetico, l'approccio berleantiano mostra già evidenti distanze da quello adorniano, quanto meno alla luce della chiara attitudine analitica del primo, a fronte della spiccata natura dialettica del secondo. Eppure, si è comunque in grado di identificare alcuni aspetti in comune, i quali si addensano intorno all'estetico e alla significatività estetica dell'immagine del campo. Infatti, ciò che emerge dalle due posizioni pur spesso discrepanti sono varie similitudini nelle loro concezioni dell'estetico, che, seppur non completamente coincidenti, ne individuano sfumature analoghe. È questo il caso dell'intento fortemente presente sia in Berleant che in Adorno di salvare l'estetico da una sua mera riduzione al cognitivo e al predicativo, riscoprendone, viceversa, la dimensione materiale e sensibile. Evitandone, così, il collasso totalizzante nella teoria della conoscenza, soprattutto se intesa nella versione cartesiana, si riconquista

¹⁴⁶ Ivi, pp. 38; 70.

¹⁴⁷ A. Berleant, *Il campo estetico*, cit., p. 87.

¹⁴⁸ Ivi, p. 155.

¹⁴⁹ A. Berleant, *Aesthetics beyond the arts: new and recent essays*, Routledge, London/New York, 2016, p. viii. Traduzione EV: «il concetto di un campo estetico ha sostituito un approccio contemplativo e disinteressato all'arte con un coinvolgimento impegnato, sinestetico, somatico in una situazione complessa ma unitaria che coinvolge processi artistici, fruitivi e performativi».

una visione qualitativa dell'esperienza estetica e, al contempo, vi si respinge il tradizionale dualismo tra soggettività e oggettività, in favore di una loro continua co-implicazione.

D'altronde, non passa certo inosservato il riconoscimento sia di Adorno che di Berleant di una particolare adeguatezza della metafora del campo a esprimere determinati tratti fondamentali dell'estetico: vale a dire, la relazionalità e la performatività. In tal senso, entrambi i filosofi guardano al campo come a una configurazione dove l'intrinseca istanza relazionale dell'estetico si manifesta in modo pregnante. Come Adorno veicola il valore essenziale della tensività tra i vari componenti dell'opera d'arte accostando quest'ultima a un campo di forze; così Berleant trova nella nozione campo il modo più perspicuo per analizzare la struttura dell'esperienza estetica. In quanto «prodotto di uno sforzo di conoscere tale evento»¹⁵⁰, il campo si presta finanche a rappresentazioni grafiche di ciò che, pur essendo percettivamente unitario e denso, sollecita discriminazioni concettuali analitiche. È così che nelle raffigurazioni, che Berleant elabora di suo pugno in appendice al volume¹⁵¹, è possibile constatare in concreto la centralità della natura relazionale – e transazionale, direbbero Dewey e Berleant – dell'esperienza *tout court* e dell'esperienza estetica in particolare. In altre parole, il campo contribuisce a render conto della complessità della struttura esperienziale, dando corpo all'interazione reciproca tra elementi che non sussistono quali atomi isolati. A riprova di ciò, Berleant afferma *apertis verbis* che «*the aesthetic field is not a combination of separate elements but a single whole*»¹⁵².

D'altra parte, l'enfasi che sia Adorno che Berleant pongono sul modo peculiare che l'esperienza estetica denota nello spettro dell'esperienza umana invoca la rilevanza di una componente dell'estetico che è marcatamente performativa piuttosto che tematica. Altrimenti detto, la metafora del campo consente di portare l'attenzione sulla modalità attraverso cui l'estetico opera tra i vari vettori, invece che sulle loro specificazioni tematiche e sostanzialistiche. Il rischio che entrambi i filosofi paventano è di definire l'estetico sulla base di elementi che sicuramente gli appartengono ma che, tuttavia, una volta ipostatizzati, lo deformano. Ne conseguirebbe allora che le dinamiche tensive che costituiscono l'estetico nella sua operatività pervasiva diventino mere giustapposizioni

¹⁵⁰ A. Berleant, *Il campo estetico*, cit., p. 127.

¹⁵¹ Ivi, pp. 231-6.

¹⁵² A. Berleant, *Objects into Persons: The Way to Social Aesthetics*, in "Espes", 6.2 (2017), p. 11. Traduzione EV: «il campo estetico non è una combinazione di elementi separati, ma un intero singolo».

statiche tra poli mutualmente esclusivi, disperdendo così la complessità intrinseca del fenomeno, compartimentalizzandola.¹⁵³

È proprio per evitare questo genere di eventualità che Berleant dichiara di «cercare di vedere l'estetico qualitativamente anziché sostanzialmente»¹⁵⁴. Ciò si traduce nella propensione a un uso aggettivale e avverbiale del termine “estetico”, facendo risaltare in modo eclatante la natura performativa del campo estetico. Non diversamente, anche Adorno ribadisce che l'estetico è profondamente impegnato nella costruzione di nessi: ossia nel modo in cui un momento richiama il successivo¹⁵⁵, ben visibile nella concezione adorniana del campo di forze, emerge con decisione lo stesso tratto operativo dell'estetico. Quest'ultimo sembra, allora, incarnare un aspetto davvero cruciale della teorizzazione contemporanea estetica. Pertanto, in ultima analisi, non è senza ragione che si può effettivamente sviluppare un certo dialogo tra Adorno e Berleant, di cui, in questa occasione, se ne è però offerto solo un semplice scorcio. Eppure, per quanto rapida e superficiale, la presente analisi già adombra il potenziale tutt'altro che secondario che un tale confronto può serbare, soprattutto nei riguardi di una possibile lettura della teoria estetica adorniana, capace di illuminarne aspetti ancora poco indagati.

5. «Ciò che in essa non accade»

In queste ultime battute, si cercherà di offrire una panoramica complessiva dei vari motivi che sono emersi finora nel corso dell'indagine sulla categoria dell'estetico, restituendoli in un unico quadro concettuale. Si potrebbe, pertanto, prendere avvio dal richiamare alla memoria il contesto filosofico da cui muove il problema dell'estetico adorniano. In particolare, si è già segnalata la centralità, soprattutto dal punto di vista teoretico, della crisi esperienziale che Adorno diagnostica nella società moderna. La denuncia di un tale impoverimento svela le dinamiche di una convinta soppressione di tutto ciò che sfugge alla quantificazione *more scientifico* e alla pianificazione seriale, ipostasi di una categorizzazione concettuale imperante. Ne risulta così dapprima un inasprimento della polarizzazione tra le coppie tradizionalmente antagonistiche di soggetto/oggetto, spirituale/materiale, astratto/concreto, quantitativo/qualitativo e, a seguire, un collasso dei

¹⁵³ G. Matteucci, *The aesthetic field: Arnold Berleant's philosophy as a new understanding of experience*, in “Popular Inquiry”, 1/2022, p. 119.

¹⁵⁴ A. Berleant, *Il campo estetico*, cit., p. 132.

¹⁵⁵ Cfr., per esempio, T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 394; 490.

primi sui secondi, volto ad annichilirli. La pervasività di questa sussunzione integrale non risparmia alcun ambito della realtà, trasformando la multidimensionalità del pensiero, della società e dell'individuo in una sterile unidimensionalità, come sostiene notoriamente anche Marcuse.¹⁵⁶ La conseguenza ultima di un tale processo coinciderebbe, dunque, con un appiattimento del reale sul mero esistente, marchio indelebile dell'identità coercitiva che lo domina. Ciò significa che la perdita esperienziale diagnosticata arriva a coinvolgere ben più che il solo ottundimento sensibile-percettivo, ma anche l'esperienza nel suo senso più enfatico, ovvero in quanto capace di veicolare significato. Con tale espressione, infatti, Adorno intende

l'intreccio della conoscenza illesa, come forse può servire da modello alla filosofia, [che, EV] si distingue dalla scienza non per un principio o un armamentario superiore bensì per l'uso che essa fa dei suoi mezzi, soprattutto concettuali, che in quanto tali sono uguali a quelli della scienza, e per la sua posizione rispetto all'oggettività.¹⁵⁷

Ebbene, all'interno di questo scenario senz'altro complesso, si è visto come l'estetico adorniano prenda partito per la parte offesa, esprimendone la sofferenza subita. Tuttavia, non si tratta di correggere il predominio di un polo sostituendogli *sic et simpliciter* l'altro, ma di restaurare la relazionalità non gerarchica che li lega. Come afferma Adorno, «il pensiero critico non desidera mettere l'oggetto sul trono vacante del soggetto, su cui l'oggetto non potrebbe esser che un idolo, bensì vuole eliminare la gerarchia»¹⁵⁸. Emerge, pertanto, il nesso fondamentale che nella filosofia adorniana stringe l'estetica alla dialettica, tanto profondo da indurre a un ripensamento della sua stessa nozione. Come afferma anche William S. Allen, un tale effetto costitutivo dell'estetica sulla dialettica è possibile se si riconosce alla prima una sua propria forma di pensiero, di logica e ragione, ovvero se se ne si coglie lo statuto pieno, al di là dell'esperienza artistica.¹⁵⁹ Da ciò deriva, conclude Allen, che l'estetica non è solo l'oggetto del filosofare adorniano, ma ne è il modo: le problematiche su cui quello si concentra e soprattutto la maniera in cui lo fa sono veicolate da come l'estetica affronta l'oggetto nella sua negatività, ossia aprendo il pensiero a ciò che non è immediatamente posto.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Cfr. H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999.

¹⁵⁷ T. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano, 2004, p. 84.

¹⁵⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 163.

¹⁵⁹ W. S. Allen, *Adorno, Aesthetics, Dissonance. On Dialectics in Modernity*, Bloomsbury Publishing, New York, 2022, p. 1.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 202-3.

Quest'ultima osservazione serba un valore critico cruciale per l'intero progetto filosofico adorniano e pertanto merita un approfondimento ulteriore. A ben vedere, sebbene in direzione volutamente opposta, essa richiama la constatazione di poche righe precedente, secondo cui nella società moderna si assisterebbe a un appiattimento del reale sull'esistente. Con ciò si intende la drastica contrazione dell'intero insieme del reale, che viene così a coincidere con la cruda letteralità dell'essente, rendendo coercitivamente vera l'equazione di realtà ed esistenza fattuale. Un simile tracollo, tuttavia, non si compie senza il sacrificio di una porzione di reale, che è tale anche se non si traduce immediatamente in fattualità: la categoria del possibile. Interrogandosi su di essa, si interpella implicitamente una lunga tradizione metafisica che, da Aristotele in poi, pone l'attualità come precedente – e per certi versi, superiore – alla potenzialità. Si può anticipare sin da subito che Adorno non si conforma a questa linea interpretativa e che, anzi, conferisce al possibile una funzione tutt'altro che secondaria rispetto alla realtà attualizzata. In tal senso, pur non elaborandone una teoria *en tant que telle*, egli delinea una nozione di possibilità che sollecita una trasformazione dell'attualità, mettendosi così al servizio di potenzialità rese invisibili o irreali all'interno dell'ordine esistente.¹⁶¹ Di seguito, dunque, la si analizzerà grazie anche al lavoro di uno studioso, Iain Macdonald, che se ne è a lungo occupato e, più nello specifico, si mostrerà la declinazione estetica che Adorno le imprime.

Nel suo *What would be different. Figures of Possibility in Adorno*, Macdonald presenta un'argomentazione chiara e lineare sull'origine della riflessione adorniana sulla possibilità. Attraverso un confronto storico-filosofico che trova in Hegel, Heidegger e Benjamin alcuni dei suoi punti cardine, il volume si interroga su come dispiegare le potenzialità di ciò che Adorno chiama la «differenza dal sussistente»¹⁶² senza cadere in un vago e ingenuo utopismo.¹⁶³ Nell'ambito dell'ampia indagine offerta da Macdonald, di particolare interesse per la presente discussione è la sua interpretazione del commento adorniano alla specifica distinzione hegeliana tra possibilità astratta e reale. Nel saggio *Contenuto d'esperienza*, infatti Adorno la presenta nei seguenti termini:

In base alla distinzione tra possibilità astratta e possibilità reale, sarebbe davvero possibile solo ciò che si è effettivamente realizzato. È una filosofia che marcia con i battaglioni più forti. Fa

¹⁶¹ I. Macdonald, 'What Is, Is More than It Is': Adorno and Heidegger on the Priority of Possibility, in "International Journal of Philosophical Studies", Vol. 19(1), p. 33.

¹⁶² T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 280.

¹⁶³ I. Macdonald, *What would be different. Figures of Possibility in Adorno*, Stanford University Press, Stanford, 2019, p. 1.

suo il verdetto di una realtà che seppellisce costantemente sotto di sé ciò che potrebbe essere altrimenti.¹⁶⁴

Per cogliere il significato del giudizio adorniano, Macdonald propone di recuperare la critica di Adorno alla nozione hegeliana di totalità, tanto quale struttura dell'attualità intesa come somma di forze repressive a cui non c'è alternativa apparente¹⁶⁵, quanto quale totalità delle condizioni esistenti che non lascia spazio a fatti diversi da quelli prodotti dalle suddette condizioni. Hegelianamente allora, al di fuori di questa totalità di condizioni esistenti, i fatti non sono tali ma sono solo vane fantasie, senza alcun peso sull'effettiva compagine del vigente.¹⁶⁶ In altre parole, nel processo di produzione di un fatto, Hegel vede la possibilità reale consumarsi interamente nella sua attualizzazione, il che implica una co-estensione di quella con la fatticità immediata, pena la sua regressione allo stato di mera possibilità formale. Portare le due dimensioni a identità dialettica, in pratica, significa sopprimere ogni possibilità inattualizzata che diverge dal sussistente e, dunque, classificarla come impossibilità priva di verità e realtà.¹⁶⁷

Anche attraverso la mediazione cruciale di Marx, Macdonald ricostruisce la reazione di Adorno alla posizione hegeliana, individuandone proprio nell'esaurimento dell'insieme delle possibilità reali nell'attualità data il nucleo più problematico. In linea con Marx, Adorno precisa come alcune possibilità reali di liberazione sono soppresse non solo dall'apparente necessità delle leggi e delle istituzioni esistenti, ma anche dal principio stesso di attualizzazione che le informa filosoficamente. A essere sacrificate sono allora tutte quelle possibilità emancipatorie, le cui condizioni di attuazione sarebbero sì disponibili, ma di fatto sistematicamente negate dallo *status quo* del vigente. Si tratta, allora, di un blocco di possibilità reali di liberazione e di eliminazione della sofferenza socialmente inutile, risultante da una distinzione categoriale tra possibilità formali e reali che, secondo Macdonald, non viene revocata né sfumata in nessun punto degli scritti di Hegel, sebbene il contesto filosofico e terminologico subiscano una qualche evoluzione.¹⁶⁸

Altrimenti detto, il disappunto adorniano si addensa intorno alla concezione hegeliana della relazione tra il “dovrebbe” [*soll*] e l’“è”. Seguendo Hegel, essa non rimanda a un altro

¹⁶⁴ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 110.

¹⁶⁵ I. Macdonald, *Adorno's Modal Utopianism: Possibility and Actuality in Adorno and Hegel*, in “Adorno Studies”, nr. 1/2016, p. 2.

¹⁶⁶ I. Macdonald, *What would be different*, cit., p. 32.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 32-5.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 43-8.

mondo opposto a questo, ma testimonia piuttosto come il mondo sia costitutivamente già come dovrebbe essere, ossia essa non dà adito ad alcun “dovrebbe” che non sia già un “è”, o che non sia già almeno implicito in ciò che è. A tal proposito, Adorno, benché parimenti escluda l’«esistenza di un secondo mondo, di un retro-mondo»¹⁶⁹, ritiene che ci sia ben più da dire sulla persistenza di quel “dovrebbe” all’interno dell’attualità di quanto non lasci intendere Hegel nel risolverlo nella categoria della possibilità puramente formale. A ben vedere, dunque, precisamente questa zona interstiziale di non-identità tra l’essere e il dover essere hegeliano è il terreno in cui opera il pensiero di Adorno.¹⁷⁰

È a quest’altezza che si incontra, allora, il contributo più originale del lavoro di Macdonald, ossia l’idea che Adorno sembri avanzare una sorta di possibilità intermedia tra le possibilità che l’attualità ratifica e quelle che sono astratte, formali o assurde.¹⁷¹ Una tale posizione mediana troverebbe riscontro nella differenziazione di un “dovrebbe”, quale desiderio fantastico che anche Hegel giustamente biasima, da un “dovrebbe”, che invece la società rimuove per mantenere intatta l’illusione della propria esaustività rispetto al potenziale latente. Ciò appare con tutt’evidenza quando l’intero blocca una trasformazione che può essere davvero emancipatoria, giacché esso non ne è né promotore né produttore. Di conseguenza, la seconda accezione del “dovrebbe”, che Macdonald indica come enfatica, si mostra latrice di un’istanza critica decisiva, che spinge a misurare il possibile non solo in termini positivi, secondo ciò che già esiste, ma anche negativi, come differenza rispetto all’attualità. Una differenza nella forma enfatica di un “dovrebbe”, che non è riducibile né alle possibilità reali prestabilite dello *status quo* né alle fantastiche possibilità formali della nostra immaginazione.¹⁷²

Nondimeno, nel prosieguo della sua indagine, Macdonald prende una direzione che non corrisponde alle finalità della presente dissertazione, in quanto si impegna in un serrato confronto con Heidegger e, successivamente, con Benjamin. In quest’occasione invece, pur mantenendo saldi i nuclei concettuali sopraesposti, si cercherà piuttosto di far emergere l’intreccio che, nella visione adorniana, lega la categoria del possibile all’estetico. Quest’ultimo, infatti, è probabilmente il grande assente nell’altrimenti ricca e pregnante analisi di Macdonald, che riserva, comunque, una modesta sezione all’arte. In estrema

¹⁶⁹ T. W. Adorno, *L’attualità della filosofia*, in T. W. Adorno, *L’attualità della filosofia. Tesi all’origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano, 2009, p. 48.

¹⁷⁰ I. Macdonald, *What would be different*, cit., p. 53.

¹⁷¹ I. Macdonald, *Adorno’s Modal Utopianism*, cit., p. 6.

¹⁷² Ivi, pp. 7-9.

sintesi, quest'ultima sarebbe immagine specchio della società, con il sostanziale distinguo per cui la prima riconosce il diritto all'esistenza di "ciò che sarebbe diverso", mentre la seconda no. L'arte rappresenta, dunque, la produzione e l'attualizzazione di possibilità reali in discontinuità con la realtà esistente, ovvero di ciò che Adorno indica come il "di più". In tal senso, le opere d'arte riuscite si nutrono della scoperta di opportunità che premono per emergere in ciò che è venuto prima. Esse attingono, così, a potenzialità storicamente determinate e oggettive, ma al contempo non immediatamente date, ossia rinvenute all'interno del dato ma dispiegate anche al di fuori di esso, ed eccedenti rispetto a ciò che già esiste.¹⁷³

Eppure, potrebbe valer la pena dilungarsi un istante ancora sul ruolo che la componente estetica svolge in questo contesto speculativo. In proposito, si consideri un passo tratto da *Contenuto d'esperienza*, di poche righe successivo a quello già sopracitato. Coerentemente con quanto espresso poco prima, Adorno afferma che «[n]el caso della dottrina della possibilità astratta e reale può essere d'aiuto l'esperienza estetica»¹⁷⁴. La ragione di un tal riferimento acquisisce concretezza attraverso l'esempio che egli estrapola da una sua lettera a Thomas Mann e dal commento adornoiano a essa relativo. Il nerbo della discussione si situa proprio nella capacità dell'opera d'arte di convocare la «"possibilità" in senso enfatico»¹⁷⁵. Più precisamente, si tratterebbe della risultante della tensione che si instaura tra la natura di finzione artistica dell'opera d'arte, che la differenzia essenzialmente dal mero esistente, e la sua nondimeno partecipazione a quest'ultimo. In altre parole, Adorno tematizza qui il prodotto di una mediazione tra la possibilità puramente formale e quella apologeticamente reale, come Hegel le concepisce, in quanto irriducibile all'una e all'altra. Così dicendo, tuttavia questa terza via non si propone come compromesso moderato, a metà tra i due poli opposti.¹⁷⁶ Fedele all'insegnamento hegeliano, Adorno suggerisce piuttosto una mediazione quale penetrazione profonda di un estremo per giungere all'altro, ovvero di una loro correzione e conservazione reciproche.

Ciò significa che l'opera d'arte può dare compimento alla propria legge formale, che la vuole distinta dal vigente, solo se ne accoglie però in sé una porzione, sebbene

¹⁷³ I. Macdonald, *What would be different*, cit., pp. 87-94.

¹⁷⁴ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 110.

¹⁷⁵ Ivi, p. 112.

¹⁷⁶ Un'impressione simile si potrebbe, in realtà, dedurre dall'impiego diffuso del termine "*middle*" nella riflessione pocanzi ricostruita di Macdonald. Per quanto esso vi appaia talvolta tra virgolette, non se rintraccia alcuna specificazione ulteriore.

riconfigurata. Pertanto, la colpa, nella quale incorre qualsiasi creazione artistica, di produrre un mondo altro dall'essente è espiata attraverso «gli strumenti della fantasia esatta»¹⁷⁷, evitando così di soccombere al gusto del fantastico e a ciò che Hegel catalogherebbe come possibilità formale e astratta. Al contempo, Adorno non si arrende nemmeno alle possibilità strettamente reali, sancite dall'attualità, ossia quelle che l'ordine esistente manipola e usa per ostacolare la differenza. Di nuovo centrale, allora, il ruolo della fantasia esatta, che ne *L'attualità della filosofia* Adorno definisce come quella «che riordina gli elementi della domanda senza uscire dal perimetro degli elementi e la cui esattezza diviene controllabile soltanto allo sparire della domanda»¹⁷⁸. A ben vedere, di una concezione adorniana ben oltre la pura fantasia già si è discusso nella prima parte del presente studio in riferimento a *Kierkegaard* e a *Teoria estetica*.¹⁷⁹ In tutti i luoghi testuali testé citati domina, quindi, l'idea che in questo concetto si verifichi una congiunzione interessante tra conoscenza, esperienza ed estetico: ovvero, una fantasia che opera intervenendo attivamente sui materiali tratti dalla realtà empirica, aprendo a una dimensione che ne trascende però la datità immediata. È chiaro, dunque, che il concetto di Adorno di possibilità enfatica è un orizzonte compresente a quello del vigente, come la possibilità reale hegeliana. Tuttavia, adornianamente esso non sfocia di necessità nell'attualità realizzata, ma si spalanca sull'alterità, assumendosi pertanto il rischio di apparire impossibile.¹⁸⁰

Stando ad Adorno, quindi, l'esperienza estetica dell'opera d'arte si nutre di tale tipo di possibilità. Nondimeno, il passaggio di *Contenuto d'esperienza* sopracitato prosegue estendendo questa stessa dinamica a un «pensiero, che tiene ferma contro la realtà la possibilità continuamente sconfitta», la quale però deve essere sempre e di nuovo concepita come «possibilità della realtà»¹⁸¹. Per quanto la formulazione adorniana si avvicini qui significativamente alla posizione hegeliana, resta il dato incontrovertibile dello schieramento del pensiero dalla parte di una possibilità che ora è battuta, come lo sono le possibilità bloccate di emancipazione. Eppure, aggiunge Adorno, le stesse non devono tradursi in un semplice «sarebbe stato bello se», che suona già in anticipo come

¹⁷⁷ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 112.

¹⁷⁸ T. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, cit., p. 56.

¹⁷⁹ Cfr. *infra*, p. 66.

¹⁸⁰ I. Macdonald, *What Is, Is More than It Is*, cit., p. 33.

¹⁸¹ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 112.

rassegnazione all'insuccesso»¹⁸², non meno che come accettazione passiva dello *status quo*, che così è e così resta. Il gesto del possibile adorniano si approssima, allora, piuttosto a «un gigantesco come-se»¹⁸³, che esige non solo che si accetti ontologicamente l'esistenza di tali possibilità, bensì anche che ci si impegni nell'immaginarle come realizzabili e nell'agire di conseguenza, invece che soccombere passivamente alle coercizioni autoritarie del vigente.

A ben vedere, però, il come-se altro non è che il contrassegno dell'estetico¹⁸⁴ o, meglio, del suo operare nella misura in cui affonda le proprie radici nella realtà concreta, penetrandola così a fondo da riuscire a trascenderla. Come si è visto nei precedenti capitoli, l'esteticità delle opere d'arte e del bello naturale permette, dunque, il manifestarsi di una sfasatura nella compattezza di un sistema che si crede omnicomprensivo. In altre parole, malgrado la logica identitaria imperante, il fatto che «le opere d'arte ci siano indica che il non-essente potrebbe essere. La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile»¹⁸⁵. Eppure, esse sono in grado di esprimere il non-essente «solo portando a una costellazione il modo in cui esso è, “*Comment c'est*”»¹⁸⁶, cioè in maniera modale. Perciò, senza predicarne l'effettiva esistenza fattuale od ontologica, l'estetico rende presente una dimensione ulteriore rispetto alla stretta attualità e alle potenzialità da essa immediatamente dedotte: una che non si conforma alla dittatura dell'“è”. Ciò che per Hegel ricadrebbe sotto la categoria dell'astrattamente possibile e, dunque, nei fatti dell'impossibile, diviene per Adorno pegno della promessa che le cose potrebbero davvero essere altrimenti. Pertanto, pur senza lasciarsi imbrigliare e fagocitare dagli impulsi più totalizzanti del sussistente, l'estetico lavora affinché il possibile, non contemplato e bloccato nelle condizioni della realtà attualizzata, riesca a emergere, sebbene solo nell'effimera fugacità della manifestazione.

Tuttavia, per convocare una tale possibilità eterogenea al corso autoritario dell'attualità, resta imprescindibile un certo rapporto con la realtà stessa, di cui anche l'estetico è consapevole. Infatti, scrive Adorno, «anche la più pura determinazione estetica, il manifestarsi, è mediata nei confronti della realtà in quanto sua negazione determinata».¹⁸⁷

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 470.

¹⁸⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁸⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 178.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 139.

Su questo punto, quindi, il contenuto di verità della filosofia di Hegel dimostra ancora tutta la sua pregnanza. Secondo tale accezione, anche il possibile adorniano è allora reale. D'altra parte, invece «non si può negare la falsità della giustificazione hegeliana dell'esistente [...]. Più di ogni altra sua dottrina, quella della razionalità del reale appare in contrasto con l'esperienza della realtà, anche della sua cosiddetta grande tendenza»¹⁸⁸. Sotto quest'altro aspetto, per contro, il possibile adorniano è profondamente inattuale: «[q]uel che potrebbe essere altrimenti non è ancora cominciato»¹⁸⁹. Ed è precisamente la sua essenziale inattualità, dettata dalla tirannia dello *status quo*, a decretarne un potenziale critico decisivo. Il pensiero che riesce a farsi carico di questa possibilità ulteriore avrà, allora, a disposizione il medesimo impulso critico, in grado di spezzare il nesso di accecamento generalizzato, il bando dell'attualità all'interno dell'attualità stessa. Ragione per cui, nella riflessione adorniana, la possibilità non possiede certo un valore subordinato a quello della realtà attualizzata.

Come si visto, Adorno esorta quindi a vedere nella realtà una dimensione eccedente la datità letterale, tuttavia non nelle sembianze di un essere-in-sé nascosto, ma piuttosto in modo modale. Altrimenti detto, egli promuove un pensiero che «*erhascht vielleicht einen Blick in eine Ordnung des Möglichen, Nichtseienden, wo die Menschen und Dinge an ihrem rechten Ort wären*»¹⁹⁰. Se non che, un tale sguardo è il frutto al contempo della ferma consapevolezza dell'impossibilità del gesto dell'*herausschauen*, del “guardare fuori”. Si tratta, quindi, del tentativo tanto paradossale quanto necessario di scorgere una possibile trascendenza nella più seria immanenza. Leggendo le parole di *Dialettica negativa*, però, si può notare come quest'ulteriorità si stringa alla nozione di non-identico:

Ciò che è, è più di ciò che è. 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.¹⁹¹

È proprio nel dare conto della capacità del non-identico di propiziare una visione che si addentra così a fondo nella compagine immanente del reale da lasciar intravedere un di più, che Tavani ne riconosce la specificazione adorniana in senso estetico.¹⁹² Ovvero, accanto alla connotazione più usuale del non-identico quale privazione e sottrazione,

¹⁸⁸ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 112.

¹⁸⁹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 132.

¹⁹⁰ T. W. Adorno, *Wozu noch Philosophie*, in T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, cit., p. 471.

¹⁹¹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 146 (trad. mod.).

¹⁹² E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 15.

Tavani ne rintraccia una quale – appunto – incremento ed eccedenza. Essa sembra possedere una vocazione estetico-operativa, in grado di veicolare un'istanza, sì, di totalità ma discontinua e dissonante rispetto al tutto come *totem*.¹⁹³

Riassumendo, la categoria del possibile, così come la tratteggia Adorno, ha già dato prova di diverse intersezioni con l'estetico. Più precisamente, quest'ultimo si è imposto come principio operativo attraverso cui la possibilità enfatica trova un suo riconoscimento, per quanto fugace. Nondimeno, l'emersione di questa in qualità di rifiuto alla rassegnazione che le cose così siano e così debbano essere si riflette nella manifestazione di un di più, che il sistema di Hegel non può certo ammettere. La falsità dell'intero hegeliano risuona, infatti, nella constatazione adorniana, secondo la quale «[è] incontestabile che l'essere non sia semplicemente la riunione di quel che c'è, di quel che accade [*was der Fall ist*]. Contro il positivismo questa concezione rende giustizia alla eccedenza del concetto alla fatticità»¹⁹⁴. Nell'equivalenza di realtà e razionalità invece, Hegel non lascia spazio a nulla che non sia già attualizzato o, almeno, attualizzabile, sotto la costante egida conciliante dell'identità. Non sorprende, allora, che nell'ottica adorniana sia perfettamente plausibile accostare proprio quelle che sono possibilità reali bloccate al non-identico come figure di quel di più che l'attualità sclerotizzata si adopera a rimuovere.

Il costante sforzo adorniano di scardinare la dittatura identitaria del sussistente aiuta a individuare nettamente il nodo che si stringe tra il possibile, il non-identico e l'estetico nel segno di un'eccedenza rispetto al e all'interno del sussistente stesso. Tale fatica critica passa anche attraverso una polemica diffusa e reiterata contro la prima, e dunque logicamente più importante, proposizione del *Tractatus wittgensteiniano*: «Il mondo è tutto ciò che accade [*Die Welt ist alles, was der Fall ist*]»¹⁹⁵. In maniera completamente esplicita, Adorno si scaglia contro il concetto di una filosofia che «si esaurisce nel culto di ciò che “è il caso” (secondo la formulazione di Wittgenstein) [e che pertanto, EV] entra in gara con le scienze alle quali nel suo accecamento si assimila»¹⁹⁶. Così facendo, si asseconda di necessità un pensiero che si affida ciecamente alla «letteralità e [al]la fatticità come garanti di inconfutabilità, riducendo la sfera del possibile»¹⁹⁷. Ben diversa, invece,

¹⁹³ Ivi, p. 21.

¹⁹⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 97.

¹⁹⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1989, p. 8.

¹⁹⁶ T. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza*, cit., p. 81.

¹⁹⁷ T. W. Adorno, *Musica e tecnica*, in T. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, G. Borio (a cura di), Einaudi, Torino, 2004, p. 225.

la posizione adorniana, in cui la completa esaustività del mero esistente trova la propria negazione determinata nell'essente *sui generis* dell'arte, in quanto non risolvendosi nell'empiria. Ragion per cui, Adorno afferma perentorio che «[p]ensare quel “ciò che non accade” nell'arte è la coercizione all'estetica»¹⁹⁸.

A una lettura attenta del capolavoro postumo non sfuggerà di certo che, tra le non rare occorrenze della locuzione “*was (nicht) der Fall ist*”, alcune concordano in modo immediato con la dichiarazione programmatica adorniana appena citata. In questa direzione va, per esempio, l'idea per cui «[a]nche le opere disincantate sono più di ciò che meramente accade in esse»¹⁹⁹. Altre, tuttavia, sembrano muovere paradossalmente nella direzione opposta. Ed è, infatti, così che si legge che «esse [le opere d'arte, EV] sintetizzano alla pari della ragione, ma non con concetti, giudizio e deduzione [...], bensì attraverso ciò che accade nelle opere d'arte»²⁰⁰. Come spiegare allora quella che pare essere a tutti gli effetti un'evidente contraddizione? Per tentare di risolverla, potrebbe essere utile recuperare la nozione di “valore di posizione” che Adorno attribuisce ai termini filosofici, i quali «non hanno un significato costante, immutabile, ma si modificano anche secondo il contesto di pensiero e linguistico in cui compaiono»²⁰¹. Con ciò, si vorrebbe suggerire qui una duplice accezione del lemma “accadere” o, meglio ancora, una variazione di contesto applicativo dello stesso.

Si potrebbe, dunque, sciogliere questa perplessità logica specificando che, nel primo caso, il riferimento è a un accadimento che si realizza eminentemente sul piano empirico-fattuale. Motivo per cui, resta valida l'argomentazione di cui sopra, secondo la quale l'estetico deve piuttosto interessarsi a ciò a cui viene negato un dispiegamento nel vigente. Ossia, esso deve lavorare come correttivo di un universale che si impone sul reale in maniera tanto autoritaria da non lasciar filtrare nulla di ciò che potrebbe non accadere²⁰². Al contrario, nel secondo caso, si tratta invece di mettere in rilievo «ciò che accade esteticamente»²⁰³, vale a dire non solo *sub specie aestheticae*, ma addirittura *more aesthetico*. L'avverbio sta qui a indicare, dunque, una modalità precisa attraverso cui si dà

¹⁹⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 458.

¹⁹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰⁰ Ivi, p. 415.

²⁰¹ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., p. 50.

²⁰² Cfr. T. W. Adorno, *Appunti sull'oggettività nelle scienze sociali*, in T. W. Adorno, *Scritti sociologici*, Einaudi, Torino, 1976, p. 231.

²⁰³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 139.

corso non a un evento puntuale, ma a un qualcosa che resterebbe altrimenti inattuabile all'interno della logica d'identità, ossia ciò che si svolge come nesso. È altresì interessante notare come ancora una volta l'estetico adorno si delinei come istanza performativa che mette in atto una processualità analoga, ma qualitativamente distinta rispetto alla *ratio* sclerotizzata, in grado di far baluginare possibilità da questa rimosse.

Che ciò avvenga lo si deve anzitutto al carattere relazionale che l'estetico nella sua veste di principio modale, di vuota operatività, possiede e che sovente è emerso nel corso della dissertazione. Ovvero, alla sua capacità di portare a manifestazione nessi e connessioni tra momenti differenti, senza violarne la singolarità specifica. E infatti, la qualità della traccia che un tale processo configurativo lascia senza violenza dietro di sé è, per Adorno, precisamente «un che di estetico»²⁰⁴. Questa puntualizzazione permette di ribadire un concetto che più volte ha fatto la sua comparsa nel corso della presente indagine e che ora contribuisce a concludere sensatamente lo scenario teoretico qui sviluppato: il concetto di sintesi estetica. Nella riflessione adorniana, in effetti, non è mai stata messa in discussione la necessità di un atto sintetico in sé, quanto piuttosto la modalità dello stesso, come è stato appurato in occasione delle considerazioni sulla costellazione e sul campo di forze²⁰⁵. Partendo, quindi, dalla peculiarità del *modus* di tale sintesi, se ne sottolineerà la significatività in relazione al tema del possibile.

Sfruttando le parole di Adorno, la si potrebbe definire come una «sintesi di altro [tipo], una sintesi che si costituisce puramente a partire dalla costellazione, non dalla predicazione, subordinazione, sussunzione dei suoi elementi»²⁰⁶. In tal senso, non si tratta di un'operazione sintetica sovrapposta al molteplice, bensì emerge da esso, al punto che quella non trova fondamento in maniera autoreferenziale in se stessa, ma «nel lato non spirituale, materiale delle opere, in ciò su cui essa lavora»²⁰⁷. Si tratta, così, di una sintesi che non declassa i costituenti materiali a meri strumenti a libero uso e consumo dello spirito; al contrario, essa riconosce performativamente il proprio debito verso questi strati eterogenei.²⁰⁸ Perciò, risulta «non violenta [nei confronti, EV] del disparto che comunque

²⁰⁴ Ivi, p. 398.

²⁰⁵ Cfr. infra, pp. 238-9.

²⁰⁶ T. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001, p. 18.

²⁰⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 12 (trad. mod. EV).

²⁰⁸ M. Feola, *Redemption of the Many in the One": Adorno, Damaged Life, and Aesthetic Reparation*, in "Soundings: An Interdisciplinary Journal", nr. 92(3/4), 2009, pp. 224-5.

conserva [...] come ciò che è»²⁰⁹. D'altronde, questo «non si offre neutralmente alla sintesi estetica come alla teoria della conoscenza il materiale caotico»²¹⁰, ma avanza pretese e intenzioni proprie, che tale tipologia di atto sintetico accoglie e rielabora, a differenza di quanto avviene in quella identificante.

Se questi sono gli esiti della sintesi estetica, è ora interessante domandarsi in che modo essa effettivamente vi pervenga. Il punto focale della questione si individua nel gesto del confluire in immagine. A ben vedere, il legame che stringe l'immagine all'estetico ha accompagnato tutta la dissertazione come un *fil rouge* decisivo e, pertanto, pare coerente concluderla evocando ancora una volta questo tema così centrale. In particolare, in linea con ciò che si è detto pocanzi, ci si rivolgerà all'immagine estetica proprio quale esplicitazione di quella sintesi *sui generis* del molteplice.²¹¹ Non come copia, dunque, o mera riproduzione di qualcosa, ma come codice cifrato che sempre si sottrae a una piena appropriazione concettuale, essa lascia trasparire possibilità altre rispetto alle figure del reale. Il carattere che altresì Adorno le attribuisce è quello di un manifestantesi effimero e fugace, che non reclama per sé lo statuto perentorio dell'essente. Indi per cui, «le immagini estetiche si fanno tradurre pianamente in concetti tanto poco quanto esse sono “reali”»²¹².

Esse sono, tuttavia, il frutto di un modo di comportarsi diverso rispetto alla pretesa identitaria e totalizzante, la quale «prende congedo, e nel congedo i concetti si arrestano e si trasformano in immagini»²¹³. La discontinuità verso il reale e l'ipertrofia razionale che qualifica l'immagine rispecchia quella intrinseca dell'estetico, come già appariva chiaro nel *Kierkegaard*. Eppure, discontinuità, indeterminatezza concettuale, fugacità non si traducono in una mancanza assoluta di struttura o di articolazione.²¹⁴ Le immagini così presentate sono piuttosto dispositivi esperienziali, offrono «schemi di esperienza che si conformano [*sich gleichmachen*] a coloro che fanno esperienza»²¹⁵. Di tutta evidenza, questi non corrispondono a canoni logici, invariabili e fissi, bensì estetici. Ragion per cui, da un lato, essi traggono la loro componente di determinatezza dall'adesione profonda alla concretezza materiale e storica di un qui e ora ben preciso; dall'altro, però, la loro natura

²⁰⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 192.

²¹⁰ Ivi, p. 250.

²¹¹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., pp. 24-5.

²¹² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 115.

²¹³ T. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza*, cit., p. 79.

²¹⁴ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 88.

²¹⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 389.

di configurazione sempre *in fieri* e mai ossidata in figure meramente rappresentative tiene aperto lo spazio per un'indeterminatezza feconda, carica di possibilità. Adorno parte, dunque, dalla singolarità concreta, ne incrementa il valore, invece che sopprimerlo, ma non vi si arresta. Senza mai sbirciare all'esterno, si abbandona «alla costrizione del suo *hic et nunc*, sperando [tuttavia, EV] che a causa della coerenza di tale scoperta individuazione questa voglia dimostrarsi obiettività»²¹⁶, universalità.

Il portato eminentemente estetico dell'immagine quale schema di esperienza lascia la propria impronta anche al di qua e al di là di un possibile rapporto tra particolare e universale non sbilanciato in modo unilaterale verso quest'ultimo. Ovvero, come traspare dalla citazione sopra riportata, anche su ciò che concepisce e implementa questo stesso rapporto, vale a dire la relazione soggetto/oggetto. I tratti estetici, conservando tracce del comportamento mimetico, muovono verso una loro costituzione co-implicativa, anziché invariabilmente scissa. L'immanente processualità del rimando continuo e reciproco tra i due poli, cioè l'adornianamente auspicata «comunicazione del differenziato»²¹⁷, trova nell'esperienza di immagini come esperienza estetica un'occasione propizia. Di fronte all'atto effimero ed elusivo del manifestarsi, il soggetto esperisce l'impossibilità di impossessarsi a pieno dell'oggetto, di fagocitarlo, come vorrebbe invece la *ratio* degenerata. Il contenuto esperienziale che gli si schiude dinnanzi è, allora, quello di un'eccedenza che scivola tra le mani avidi della classificazione concettuale, smentendo la riduzione dell'oggetto a mero sostrato perfettamente digeribile. Il soggetto, quindi, può accedervi autenticamente, «soltanto se, in una passività senza paura, confida nella propria esperienza»²¹⁸ di scacco.

Il *surplus*, che l'immagine estetica rende presente senza mai connotarlo in modo denotativo, rimanda oltre la letteralità empirica dell'esistente. Un simile trascendimento, dunque, prevede l'attivarsi di un modo di disporsi specificatamente estetico²¹⁹, quale «capacità di percepire nelle cose più di quel che sono; lo sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine»²²⁰. Adorno, tuttavia, chiarisce ulteriormente dove rintracciare tale trascendenza estetica: «[i]l luogo di quest'ultima [...] è la connessione dei loro

²¹⁶ T. W. Adorno, *In luogo di prefazione*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*, cit., p. 77 (trad. mod. EV).

²¹⁷ T. W. Adorno, *Su soggetto e oggetto*, in T. W. Adorno, *Parole chiave*, cit., p. 214.

²¹⁸ Ivi, p. 224.

²¹⁹ E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 64.

²²⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 448.

momenti»²²¹. Diversamente dalla logica identitaria che spezza il tessuto di nessi per afferrare i propri oggetti senza scarti, l'operatività estetica li porta, viceversa, a percezione, poiché «[c]iò che è puntuale e atomistico è tanto contrario a essa quanto a qualunque altra esperienza»²²². In altre parole, Adorno si schiera fermamente contro la tendenza scienziata di catturare il dato nella sua presunta assoluta staticità, giacché «non penetra l'individuazione stessa, *non dischiude l'atomo come campo di forze*, e dunque non riesce a far parlare il fenomeno perseverando nello stargli dinnanzi»²²³. Per far sì che ciò accada, invece, «il soggetto cosciente deve sempre sapere e aver esperito più che non il solo fenomeno»²²⁴.

A ogni buon conto, lo sguardo che riesce a spezzare l'isolamento del fenomeno e, dunque, a cogliere la dimensione eccedente tramite la relazionalità tra i diversi momenti riconosce, al contempo, che quest'ultima non è certo un qualcosa di ontologicamente sussistente e nemmeno di rigidamente fissato, ma qualcosa di sempre e di nuovo riconfigurabile. Ciò non esclude, però, che non la si possa in qualche modo percepire e rendere produttiva nel contesto del reale. L'estetico contribuisce, infatti, ad assecondare tale aspetto relazionale, ad articolarlo e ad attivarne il potenziale effettivo: dare priorità ai nessi significa prendere atto della significatività di una dimensione che può sempre essere altrimenti, nella molteplicità di combinazioni variabili di connessione tra stessi elementi. Esperire un tale intreccio di trame non fattualmente esistente e, per di più, intrinsecamente riconfigurabile, per quanto sempre radicato nell'essente, equivale allora a percepire quel possibile adornianamente reale ma bloccato, che, nella sua negatività, potrebbe davvero esortare verso uno stato di cose migliore, verso la «pace realizzata sia tra gli uomini, che tra gli uomini e ciò che è diverso da loro»²²⁵.

²²¹ Ivi, p. 106.

²²² Ivi, p. 361.

²²³ T. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza*, cit., p. 139 (corsivo EV).

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ T. W. Adorno, *Su soggetto e oggetto*, cit., p. 214.

CONCLUSIONE

«Zum Ende»¹

La vera forza del pensiero non consiste nel nuotare nel senso della corrente, ma nell'opporre resistenza al già pensato. Pensare con energia richiede coraggio.

ADORNO

1. *La ferita Adorno*

Scrivere su Adorno significa *in primis* confrontarsi con una figura che si è resa protagonista indiscussa, tanto in positivo quanto in negativo, della scena politica, filosofica, sociale e culturale del secolo scorso. I suoi giudizi lapidari, il suo fascino austero, le sue tesi provocatorie hanno senz'altro contribuito alla creazione e alla conseguente diffusione di immagini stereotipate del filosofo, attraverso le quali spesso si pretendeva di interpretarne e valutarne il pensiero. È così che, con la sua tipica punta d'ironia, Günter Grass dedica uno dei suoi cento racconti ne *Il mio secolo* ad «Adorno, il grande Adorno» alle prese con le contestazioni studentesche del 1968, raffigurato come «il maestro dalla testa rotonda, con la sua dialettica che risolveva tutto in contraddizione»². Ebbene, simili visioni di maniera sono state non meno viziate da ipoteche ideologiche che nel corso dei decenni, anche ben oltre la morte di Adorno, ne hanno condizionato la ricezione. Come dichiara anche Shierry Weber Nicholsen, alcuni temi adorniani sono stati così ripetuti e riproposti da suscitare un'involontaria familiarità ormai insostenibile. Eppure, al contempo, si ha la netta sensazione di non aver ancora scandagliato le reali implicazioni della sua opera, come se tale impressione di familiarità ne nascondesse un nucleo inaccessibile che finora si è dimostrato fundamentalmente inesplorato.³

Pertanto, rievocando le parole adorniane in occasione del centenario della morte del poeta Heinrich Heine, ne si può adattare perfettamente il senso anche in riferimento al filosofo francofortese:

Chi sul serio vuole contribuire alla memoria di [Adorno, EV] [...] e non vuole limitarsi a tenere un discorso commemorativo, deve parlare di una ferita; di ciò che in lui fa male, del suo rapporto con la tradizione tedesca, e di ciò che particolarmente in Germania è stato rimosso dopo la

¹ Il titolo scelto per questo capitolo conclusivo cita direttamente il titolo originale dell'aforisma 153 di *Minima Moralia*.

² G. Grass, *Il mio secolo. Cento racconti*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 170-1.

³ S. W. Nicholsen, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1997, p. 1.

seconda guerra. Il suo nome è un fastidio e soltanto chi accetta di constatarlo senza abbellimenti può sperare di dare un aiuto per superarlo.

Nel complesso della riflessione adorniana, molte sono le sue concezioni che hanno generato un certo fastidio, come le posizioni sul jazz o sulla barbarie della cultura. «Tuttavia la ferita è»⁴ l'estetica o, meglio ancora, l'estetico di Adorno. La presente dissertazione ha, infatti, voluto mostrare come sia stata proprio questa categoria a subire le più incisive e, probabilmente deleterie, semplificazioni. La questione dell'autonomia e della forma dell'arte, dell'industria culturale ne hanno occupato l'intero orizzonte speculativo sia nelle letture che assecondano la visione adorniana che in quelle che la contestano. Come è stato ampiamente argomentato nella prima parte della ricerca, tale filone esegetico ha portato a una sostanziale equivalenza tra l'artistico e l'estetico, privando quest'ultimo del suo nucleo più teoretico.

Sulla base di una simile intuizione, lo studio qui proposto ha inteso allora indagare tale categoria, non affidandosi, però, ai percorsi interpretativi più battuti e ideologicamente compromessi. Al contrario, si è voluta vagliare la possibilità di un'effettiva ulteriorità dell'estetico rispetto al dominio dell'arte, accentuandone il carattere polimorfo che sin da Baumgarten lo informa. D'altronde, è Adorno stesso a non voler circoscrivere in modo rigido la sfera dell'estetico, giacché «*das Ästhetische hat auf der einen Seite eine bestimmte Festigkeit der Struktur, auf der anderen zerfließt es an den Rändern und ist nur gewalttätig abzugrenzen*»⁵. Ignorando sostanzialmente un tale avvertimento, non meno che la constatazione secondo cui «ogni termine filosofico è la cicatrice di un problema irrisolto»⁶, la ricezione più consolidata dell'estetico in Adorno, invece di coglierlo come tale e, dunque, di investigarne anche gli aspetti più scomodi, lo ha appianato in una conciliazione totale con l'artistico. Eppure, sono proprio le istanze che quest'identità disconosce a rendere la teoria estetica adorniana – e il suo pensiero in generale – correttivo della razionalità strumentale e, di conseguenza, riscatto del rimosso.

Lo sviluppo argomentativo che ha preso corpo nelle pagine precedenti muoveva, quindi, dalla necessità di mettere in discussione nel contesto speculativo adorniano il postulato di chiaro retaggio idealistico che porta a coincidenza l'estetica e la filosofia dell'arte. Resta

⁴ Ivi, p. 35.

⁵ TWAA, Vo 0751. Traduzione EV: «da un lato, l'estetico ha una certa solidità di struttura; dall'altro, si dissolve ai margini e può essere delimitato solo con la forza».

⁶ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., p. 213.

pur sempre vero che, se tale connubio si è così radicato, esso deve fondarsi su un effettivo legame tra i due *relata*, particolarmente rimarcato in determinati frangenti storici.⁷ Purtuttavia, l'operazione di revisione e riconfigurazione della pertinenza estetica oltre l'arte è stata fruttuosamente condotta in svariati scenari filosofici, tra cui ad esempio l'*Everyday aesthetics*, l'*Environmental aesthetics* e buona parte della corrente pragmatista. Resistenze ben più tenaci hanno, invece, ostacolato l'eventualità di uno stesso processo anche all'interno della teoria adorniana: ennesima testimonianza di un'inclinazione che ingabbia Adorno in schemi esegetici statici, la quale spesso, ricacciandolo unilateralmente nella tradizione dell'estetica classica⁸, lo taccia di anacronismo. Tentare di comprendere il suo pensiero, senza scivolare in atteggiamenti banalmente veneratori o, viceversa, denigratori, significa allora leggerne i testi con sguardo attento e scevro da pregiudizi di sorta, per carpirne un possibile potenziale ancora inespresso.

Il presente studio lo avrebbe di fatto individuato nella ricchezza, dalla critica non sufficientemente dispiegata, dell'estetico, che tuttavia anima la riflessione adorniana sin dal suo *Kierkegaard*, di cui pertanto si è provveduto a elaborare una lettura approfondita. Gli elementi che vi sono emersi mantengono una validità pressoché inalterata nell'arco del pensiero di Adorno e sono tendenzialmente identificabili in determinazioni che danno conto della modalità tramite cui l'estetico procede. Esse si raccolgono intorno ai concetti di apparenza, di concretezza materiale – finanche corporea –, di natura, d'espressione, d'immediatezza, d'immagine, di discontinuità nei confronti del vigente, solo per nominarne i principali. Ma soprattutto, per dirimere la questione dell'estetico, Adorno afferma con veemenza la necessità di rivolgersi alla relazione soggetto/oggetto, istituendo una connessione sostanziale tra quello e una modalità specifica di atteggiamento del soggetto verso se stesso e verso l'oggetto.

La medesima finalità *destruens* ha guidato anche il secondo capitolo, dove il concetto di bello viene indagato alla luce dell'operazione teoretica a cui Adorno lo sottopone,

⁷ G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., p. 63.

⁸ Oltre agli studiosi in precedenza menzionati, si veda anche la posizione di Knut Ebeling, il quale indaga il concetto di "teoria estetica", distinguendolo da quello di "estetica filosofica". A quest'ultima afferirebbero le formulazioni di pensatori come Baumgarten, Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer e persino Adorno, il quale non avrebbe dunque scritto una teoria estetica, bensì un'estetica filosofica nel solco dell'estetica classica accademica. Cfr. K. Ebeling, *Jenseits der Schönheit. Sieben Thesen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und ästhetischer Theorie*, in M. Sachs, S. Sander (a cura di), *Die Permanenz des Ästhetischen*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, pp. 163-79.

culminando nella constatazione che la bellezza estetica non è oggi prerogativa esclusiva dell'arte. Quella avrebbe, infatti, la propria sostanza nel dibattito all'interno di un campo di tensioni, evidenziandone un aspetto modale, piuttosto che solo tematico. Un *excursus* sul paesaggio culturale conclude il suddetto capitolo, in qualità di testimonianza evidente di una bellezza non artistica. Aver sviluppato questo tipo di considerazioni ha permesso, altresì, di creare un collegamento diretto con la seconda parte della dissertazione, che ha trovato nel bello naturale uno dei suoi indubbi punti focali. In particolare, la presente lettura ha voluto cogliere la significatività del bello naturale quale istanza, sebbene mediata attraverso l'arte, non direttamente identificabile con essa. Nonostante ciò, esso riacquista con Adorno piena cittadinanza estetica. Interrogarsi sul bello naturale ha offerto l'occasione di mettere in luce un'eccedenza dell'estetico che afferisce in prima battuta senz'altro allo strato tematico della teoria estetica, ma che viene trasceso per farne emergere, viceversa, uno prettamente performativo. L'ultimo capitolo ha, infine, presentato una serie di motivi tra loro anche molto distanti e con riferimenti frequenti a testi di matrice più teoretica, che hanno affrontato questioni quali il senso dell'esteticità della teoria adorniana, il comportamento mimetico come ripensamento di un contatto altrimenti atrofizzato, il dispiegamento di una logica seconda (estetica), l'immagine estetica del campo di forze e, per ultima, la categoria del possibile. La costellazione di questi temi piuttosto eterogenei ha nondimeno centro costante nell'individuazione dell'estetico quale istanza intrinsecamente relazionale e operativa, in grado di articolare nessi tra elementi diversi secondo un *modus* non coercitivo e, dunque, rettificatore della tirannia identitaria imperante.

Giunti alle battute finali di questo percorso argomentativo, ci si domanda allora quale potrebbe essere la forma più adatta per concludere delle riflessioni che vorrebbero tentare di essere più che solo commemorative. Esse ambirebbero, invece, a contribuire ad avanzare «interpretazioni possibili, proporre ipotesi, metterle in contrasto con il testo e con ciò per cui si ha già un'interpretazione affidabile». Tuttavia, «[I]gger[e] [il pensiero di Adorno, EV] sperimentalmente significa commisurararlo al suo proprio criterio»⁹. Ragion per cui, risulta particolarmente problematico formulare una qualsivoglia conclusione nell'ambito di una ricerca su una filosofia che ha maturato una forte claustrofobia nei confronti del chiuso impianto sistematico, consacrandosi, viceversa, a una sostanziale e rigorosa

⁹ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 164.

apertura. Proprio per questo, si è pensato di intitolare il presente capitolo *Zum Ende*, mutuando l'espressione direttamente dall'intestazione dell'ultimo aforisma di *Minima Moralia*.

È interessante notare come la particella “zum” consegna qui una plurivocità semantica che tinge il significato di tale luogo testuale di sfumature differenti. In primo luogo, essa può essere tradotta con “verso”, indicando un movimento verso la fine; in secondo luogo, con “in occasione di”, veicolando un commento su un qualcosa che accade in corrispondenza della fine. Ciò che accomuna questi significati è che in ogni caso rimandano qualcosa di diverso dalla fine in sé.¹⁰ Il gesto del concludere si estroflette, sfuggendo alla chiusura che, nella logica tradizionale, esso stesso implicherebbe, arrivando invece a rinnovarsi ancora e ancora come nuovo inizio. Nel segno e alla stregua di un pensiero che non conclude ma che sempre ricomincia daccapo, allora, sono da leggere le brevi considerazioni (non)conclusive che seguono.

2. Una filosofia che si slega la benda dagli occhi

Insistere su una non-simmetria tra estetico e artistico nella riflessione di Adorno è stato fondamentale per mettere in luce i tratti relazionali e operativo-processuali del primo. Questi sono tasselli cruciali per riconoscere, a sua volta, il portato eminentemente teoretico dell'estetico, in virtù del quale la fatica estetica adorniana si configura come qualcosa di profondamente diverso da una disciplina che si esaurisce nello spazio accordatole dal sistema. Persino i confini di una semplice filosofia dell'arte le sono troppo angusti. Come sostiene anche Tavani, l'esemplarità dell'arte per un'esperienza critica non esclude una pertinenza dell'estetico più ampia, che rende la teoria estetica un'estetica filosofica a tutti gli effetti.¹¹ Infatti, come appare chiaro ad Adorno fin dalle sue prime osservazioni, «*Ästhetik ist keine Einzelwissenschaften sondern der Umfang eines Zusammenhanges konkreter philosophischen Fragen*»¹². Vale la pena sottolineare come una simile dichiarazione faccia il paio con i passaggi finali della *Protointroduzione*, dove si afferma:

La storia è insita nella teoria estetica. Le categorie di quest'ultima sono radicalmente storiche; ciò conferisce al suo dispiegarsi quel qualcosa di costrittivo [...]. La costruzione di connessioni

¹⁰ G. Richter, *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in “New German Critique”, Nr. 97, p. 127.

¹¹ E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., pp. 112-3.

¹² T. W. Adorno, *Aufzeichnungen zur Ästhetik Vorlesung von 1931/32*, in *Frankfurter Adorno Blätter 1*, T. W. Adorno Archiv (a cura di), cit., p. 38: «L'estetica non è una disciplina singola, ma l'ambito di una connessione di domande filosofiche concrete» (trad. EV).

di questo tipo conduce a ciò che l'arte ancora non è e in cui soltanto l'estetica avrebbe il proprio oggetto.¹³

La natura specifica dell'estetica sembrerebbe, allora, essere caratterizzata da una tale dimensione relazionale, quand'anche tensiva, intrisa di storicità. Il suo posto è infatti «la contraddizione sia di una qualunque creazione estetica in sé sia di pensieri filosofici nel rapporto degli uni con gli altri»¹⁴. Ciò implica, tuttavia, che, per quanto le opere d'arte siano referenti privilegiati, il potenziale estetico può essere attivato in un contesto più ampio: quello del pensiero e, più nello specifico, della critica della ragione ipertrofica.

Com'è noto, lo stimolo che muove il circolo degli intellettuali francofortesi e, in particolare, Adorno è una critica della ragione, sebbene non con lo scopo di abbandonarne completamente la giurisdizione, bensì di contrastarne e correggerne le modalità in cui essa oggi esiste e viene impiegata. In altre parole, Adorno sostiene l'imprescindibilità di un pensiero che allo stesso tempo, però, egli critica con forza. Stando alla sua natura, esso è in quanto tale pensiero concettuale e i concetti sono in quanto tali identificativi.¹⁵ Tuttavia, un determinato processo storico-filosofico ne ha assolutizzato il carattere logico-categorico, motivo per cui si assiste alla «sostituzione della rete dei concetti al posto della dialettica di concetto e cosa. Logica formale significa un operare [...] con dei meri concetti, senza tener conto della loro legittimità materiale»¹⁶. Ciononostante, Adorno resta persuaso del fatto che, per «[i]nvertire questa direzione della concettualità»¹⁷, non ci sia altra strada se non quella che procede attraverso il concetto stesso. La celebre «fatica di andare oltre il concetto per mezzo del concetto»¹⁸ spetta, dunque, a una filosofia trasformata, che vuole «rintracciare l'inadeguatezza di pensiero e cosa; percepirla nella cosa»¹⁹.

A tal fine, si rivela determinante il contributo dell'estetico, concepito in termini performativi, giacché svolge un ruolo chiave nel ricondurre il concettuale al suo altro, che lo fonda precisamente nel suo essere concetto, ossia a ciò che è «diverso dal pensiero che

¹³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 489-90.

¹⁴ Ivi, p. 482 (trad. mod. EV).

¹⁵ U. Guzzoni, *Reason—A Different Reason—Something Different Than Reason? Wondering about the Concept of a Different Reason in Adorno, Lyotard, and Sloterdijk*, in M. Pensky, *The Actuality of Adorno Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, State University of New York Press, Albany, 1997, pp. 24; 32.

¹⁶ T. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza*, cit., p. 133.

¹⁷ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 14.

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 138.

solo lo rende pensiero»²⁰. È proprio Adorno ad ammettere, infatti, che, «[s]e mai ce l'ha, è nell'estetica che ha casa la locuzione hegeliana del movimento del concetto»²¹. Un tale movimento servirebbe a fluidificare il significato irrigidito dei concetti e, attraverso lo sfaldamento della sedimentazione concettuale, a rendere possibile un pensiero più vicino al suo oggetto.²² Da ciò ne deriva che le mediazioni concettuali divengono occasione di un'esperienza non coercitiva con l'alterità solo nella misura in cui sono teatro di una tensione tra il loro momento denotativo e quello espressivo-mimetico, in cui i concetti si aprono verso sempre nuove configurazioni di significato.²³ In sintesi, come riporta Adorno,

[m]entre il concetto si percepisce come non identico con sé e mosso internamente, esso, non più solo se stesso, porta, nella terminologia hegeliana, al suo Altro, senza fagocitarlo. Esso si determina per mezzo dell'esterno, perché propriamente non si esaurisce in se stesso. Come se stesso non è affatto solo se stesso.²⁴

La dimensione estetica risulta, allora, intrinseca al concetto laddove questo si dimostra consapevole della propria componente aconcettuale, rimossa a seguito di una reificazione onnipervasiva. L'esteticità del concetto opera nel movimento della sua autoriflessione, nell'esibizione e articolazione delle connessioni che ne fanno dialogare le parti nel segno di una processualità non conclusiva, grazie alla quale il pensiero costantemente interroga il proprio oggetto, senza che esso si esaurisca all'interno di una definizione fissata una volta per tutte. Tuttavia, riconoscere che il pensiero astratto non abbraccia tutto il reale non equivale all'idea per cui agli aspetti prevaricanti della logica identificante vada opposta la visione ingenuamente realista di un in sé assolutamente altro rispetto alle mediazioni del pensiero.²⁵

In direzione contraria si muove di fatto Adorno, tenendo salda la componente concettuale, ma riorientandola in senso estetico. In altre parole, si tratta del tentativo adorniano di superare la tradizionale contrapposizione tra estetico e teorico per alimentare la causa della teoria critica.²⁶ Se «si diventa fabbro solo battendo il ferro, esercitando la conoscenza su ciò che le resiste»²⁷, su ciò che sfugge alle maglie della teoria ma nondimeno la affetta, allora il pensiero deve rivolgersi alla cosa, immergendosi in essa nella sua

²⁰ Ivi, p. 173.

²¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 242.

²² N. Dommaschk, *Ähnlichkeit und ästhetische Erfahrung. Eine Konstellation der Moderne: Kant, Benjamin, Valéry und Adorno*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2019, p. 231.

²³ A. Ciatello, *Il negativo in questione. Una lettura di Adorno*, in "Consecutio Rerum", nr. 2, p. 56.

²⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 142.

²⁵ A. Ciatello, *Il negativo in questione*, cit., p. 51.

²⁶ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 74.

²⁷ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 27.

interezza, e non alla sua categoria. Solo così «l'oggetto sotto lo sguardo insistente del pensiero comincerebbe a parlare»²⁸. Per non essere più mutilante, dunque, la teoria deve cogliere nell'estetico la soglia dove il concetto lambisce tangenzialmente il suo altro. L'estetico accoglie così la protesta del qualitativo, del sensibile, che nella ragione strumentale vedevano la loro individualità irriducibile rimossa senza residui.²⁹ Il concetto non può comunque afferrarli, ma nella sua curvatura autoriflessiva acquista ora consapevolezza di questo suo fallimento. La razionalità che si nutre, allora, di tale scacco non vorrà più identificarsi con la sua veste puramente discorsiva e autoreferenziale e, pertanto, neanche considererà più la sensibilità come una registrazione passiva di sensazioni, meri dati contingenti, ma come sempre mediata in se stessa concettualmente.

Tale nozione di razionalità sarebbe invero inconcepibile senza il riferimento alla dimensione dell'estetico evocata pocanzi: «il momento estetico non è accidentale per la filosofia»³⁰. Essa sfrutta la propria incompatibilità con qualsiasi utilità e funzionalità, connaturate alla *ratio* strumentale che invece non conosce gratuità, per operare quale correttivo di questa. Nel suo obiettivo di controllo e dominio, la ragione degenerata lavora riducendo la complessità del reale, frammentandolo in segmenti isolati e creando l'illusione del nuovo reiterando, in realtà, solo esperienze già fatte. Per contro, il principio estetico tende ad assecondare la complessità del e nel fenomeno, in quanto muove da un'esperienza determinata ma, al contempo, vi suggerisce un che di eccedente. «Il fenomeno non resterebbe più [...] l'esempio del suo concetto»³¹. L'estetico lo può fare proprio in virtù della sua capacità specifica di portare a esibizione compagni, insite nella cosa stessa e non semplicemente imposte dalla soggettività. In tal senso, Adorno argomenta a favore di un'obiettività estetica che, lungi dall'essere arbitraria e casuale, trae la propria coerenza dalla «*innere Zusammensetzung der Sache, das kategoriale Gefüge*»³².

Recuperando esteticamente la componente sensibile, materica, cosale nella sua vincolatività, il pensiero può emanciparsi dalla sua chiusura tautologica. Come teatro in cui si compie un tale scardinamento, «l'estetico fa l'atto di mantenere la promessa di quel senso a cui il concetto può ambire esclusivamente dirigendosi verso quanto non è identico

²⁸ *Ibid.*

²⁹ G. Matteucci, «Der Artist Valéry» nella teoria estetica di Adorno, in «Aisthesis», anno V, nr. 1, p. 168.

³⁰ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 16.

³¹ *Ivi*, p. 27.

³² T. W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, cit., p. 20. Traduzione EV: «composizione interna della cosa, compagine categoriale».

a esso»³³. La questione estetica sembra così stringersi alla possibilità del senso, inteso come «obiettività al di là di ogni fare»³⁴. In virtù della sua specifica forza sintetica, l'agire estetico riesce a porre il problema del senso senza pronunciarsi contenutisticamente sulla sua effettiva esistenza o completa assenza. Come scrive Adorno, «[c]iò che senza infamia potrebbe pretendere il nome di senso sta presso l'aperto, il non arroccato in sé; la tesi che la vita non ne avrebbe alcuno sarebbe, come tesi positiva, folle, così come è falso il suo contrario»³⁵. Acquisendo in tal modo persino rilevanza metafisica, l'estetico fa baluginare le tracce dell'unico accesso ancora possibile a quel senso indicibile, bloccato, *verstellt*, che ha segnato la riflessione adorniana sin dal *Kierkegaard*.

³³ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, cit., p. 168.

³⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 338.

³⁵ Ivi, p. 339.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W., *Ästhetik 1958/59*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2009.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2017 (20. Auf.).
- Adorno, Theodor W., *Aufzeichnungen zur Ästhetik Vorlesung von 1931/32. Mit Auszügen aus Johannes Volkelt System der Ästhetik*, in R. Tiedemann (Hrsg.), *Frankfurter Adorno Blätter 1*, edition text+kritik, München, 1992.
- Adorno, Theodor W., *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001.
- Adorno, Theodor W., *Briefe an die Eltern 1939–1951*, Christoph Gösde e Henri Lonitz (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003.
- Adorno, Theodor W., *Dialektik negativa*, S. Petrucciani (a cura di), Einaudi, Torino, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Einführung in die Dialektik (1958)*, C. Ziermann (a cura di), Suhrkamp, Berlin, 2017 (3. Auf.).
- Adorno, Theodor W., *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002.
- Adorno, Theodor W., *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, G. Borio (a cura di), Einaudi, Torino, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Kierkegaard. Construction of the aesthetic*, trad. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Adorno, Theodor W., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2020.
- Adorno, Theodor W., *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano, 1983.
- Adorno, Theodor W., Kracauer, Sigfried, *Briefwechsel 1923–1966*, Wolfgang Schopf (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008.
- Adorno, Theodor W., Krenek, Ernst, *Briefwechsel 1929-1964*, a cura di C. Maurer Zenck, Suhrkamp, Berlino, 2020.
- Adorno, Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- Adorno, Theodor W., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano, 2009.
- Adorno, Theodor W., *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di R. Tiedemann, S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2006.
- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. R. Solmi, introduzione di L. Ceppa, Einaudi, Torino, 2015.
- Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften IV, Bd. 17*, a cura di Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

- Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit, Gesammelte Schriften Bd. 6.*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003.
- Adorno, Theodor W., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1979.
- Adorno, Theodor W., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1979.
- Adorno, Theodor W., *Note per la letteratura*, trad. it. A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino, 2012.
- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Adorno, Theodor W., *Parole chiave. Modelli critici*, SugarCo, Milano, 1974.
- Adorno, Theodor W., *Parva Aesthetica. Saggi 1958/1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano, 2011.
- Adorno, Theodor W., *Philosophische Frühschriften, Gesammelte Schriften Bd. 1.*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1990 (2. Auf.).
- Adorno, Theodor W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972.
- Adorno, Theodor W., *Scritti sociologici*, Einaudi, Torino, 1976.
- Adorno, Theodor W., *Teoria estetica*, F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), Einaudi, Torino, 2009.
- Adorno, Theodor W., *Terminologia filosofica*, trad. it. di A. M. Marietti Solmi, Einaudi, Torino, 2007.
- Adorno, Theodor W., *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna, 2014.
- Adorno, Theodor W., *Vermischte Schriften*, Bd. 20, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.
- Adorno, Theodor W., *Vorlesungen zur Ästhetik 1967/68*, hrsg. von C. K., Mayer, Zürich, 1973.
- Allen, William S., *Adorno, Aesthetics, Dissonance. On Dialectics in Modernity*, Bloomsbury Publishing, New York, 2022.
- Barck, Karlheinz et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, JB Metzler, Stuttgart/Weimar, 2003.
- Basabe, Javier Guillermo Merchán, *Critica de la racionalización estética: la belleza natural en Ronald Hepburn*, in “(pensamiento), (palabra)... Y obra”, 20, 2018, pp. 82-93.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Milano, 2020.
- Becker Schmidt, Regina, *Identitätslogik und Gewalt: Zum Verhältnis von Kritischer Theorie und Feminismus*, in “Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis”, 12, 24, 1989, pp. 51-64.
- Becker, Robert, Hagen, David, von Samson, Lidia (a cura di), *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*, Verbrecher Verlag, Berlin, 2022.
- Becker, Theodora, *Der Begriff des Naturschönen bei Theodor W. Adorno Objektivität und Geschichtlichkeit*, Magisterarbeit, Humboldt Universität zu Berlin, 2011.
- Beckett, Samuel, *Finale di partita*, Einaudi, Torino, 1990.

- Benjamin, Andrew, *Allowing function complexity. Notes on Adorno's "Functionalism today"*, in "AA Files", No 41, Architectural Association School of Architecture, 2000, pp. 40-5.
- Benjamin, Walter, *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, in „Vossische Zeitung“, 2 Aprile 1933.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, 2012.
- Benjamin, Walter, *Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino, 1978.
- Berleant, Arnold, *Aesthetics beyond the arts: new and recent essays*, Routledge, London/New York, 2016.
- Berleant, Arnold, *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano, 2020.
- Berleant, Arnold, *Objects into Persons: The Way to Social Aesthetics*, in "Espes", 6.2 (2017), pp. 9-18.
- Berleant, Arnold, *The music in my philosophy*, in "ASA Newsletter", 2012, 32.3.
- Bernstein, Jay M. et. al. (a cura di), *Art and Aesthetics After Adorno*, University of California Press, Berkley, 2010.
- Bernstein, Jay M., "The dead speaking of stones and stars": *Adorno's Aesthetic Theory*, in F. Rusch (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 139-64.
- Bertinetto, Alessandro, *Adorno ce l'ha con il jazz*, disponibile online [Adorno ce l'ha con il jazz | Doppiozero](#) (2019).
- Bisgaard, Ulrik, *The return of the aesthetic experience of nature – historical and present conceptions*, in "Nordisk Estetisk Tidsskrift", nr 32, 2005, pp. 6-13.
- Bobka, Nico, Braunstein, Dirk, *Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos Eine kommentierte Übersicht*, in „IfS Working Papers“, Nr. 8, Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main, 2015.
- Bodei, Remo, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014.
- Boer, Roland, *A totality of ruins: Adorno on Kierkegaard*, in "Cultural Critique", Vol. 83, 2013, pp. 1-30.
- Böhme, Gernot, *Aesthetics of Nature – A Philosophical Perspective*, in H. Zapf (a cura di), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, de Gruyter, Berlin/Boston, 2016, pp. 123-34.
- Böhme, Gernot, *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*, in "Rivista di estetica", a cura di Griffero-Somaini, No. 33. (3/2006), anno XLVI, disponibile online: [L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica \(openedition.org\)](#)
- Bronner, Stephen Eric, *Of Critical Theory and its Theorists*, Blackwell, Oxford, 1994.
- Bubner, Rüdiger, *Adorno als Klassiker*, in „Philosophische Rundschau“, 2003, Vol. 50, No. 4 (2003), pp. 273-83.

- Bubner, Rüdiger, *Esperienza estetica*, trad. it. M. Ferrando, Rosenberg&Sellier, Torino, 1992.
- Bubner, Rüdiger, *Weltverneinung im Professorenalltag. Von der Kulturindustrie hervorgezerrt: Adornos nachgelassene Vorlesung über Moralphilosophie*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 25/07/1996, p. 8.
- Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York, 1977.
- Burke, Donald, *On the Dialectic of Natural Beauty and Artistic Beauty*, in *Critical Ecologies: The Frankfurt School and Contemporary Environmental Crises*, a cura di Andrew Biro, University of Toronto Press, Toronto, 2011, pp. 165-86.
- Burnham, Scott, *Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the Burden of Repetition*, in "19th-Century Music", XXIX/1, 2005, pp. 31-41.
- Carlson, Allen, Berleant, Arnold (a cura di), *The Aesthetics of Natural Environments*, broadview press, Toronto, 2004.
- Cecchi, Alessandro, "Teologie negative" nel *Doktor Faustus*: la costellazione Adorno-Kierkegaard-Benjamin, in "Religioni e Società", 44, 2002, pp. 42-59.
- Ceppa, Leonardo, *Adorno: divieto d'immagine*, in "Belfagor", Vol. 38, No. 4, 1983, pp. 452-9.
- Cerchiari, Luca, *Il Jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Bompiani, Milano, 1997.
- Cicatello, Angelo, *Il negativo in questione. Una lettura di Adorno*, in "Consecutio Rerum", nr. 2, pp. 49-63.
- Claussen, Detlev, *Stich-Worte. Mäßige Entstellung der Wahrheit*, in Theodor W. Adorno Archiv (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter I*, edition text + kritik, München, 1992, pp. 114-7.
- Cook, Deborah, *Adorno on nature*, Routledge, London/New York, 2011.
- Corsi, Elena, *Adorno e le teorie di genere*, in "Filosofia politica", 2, 2016, pp. 277-300.
- Crawford, Ryan, *Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History*, in "Evental Aesthetics", Vol. 7 Nr 2 (2018), pp. 33-71.
- D'Angelo, Paolo, *Estetica e Paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- D'Angelo, Paolo, Franzini, Elio, Scaramuzza, Gabriele, *Estetica*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- D'Angelo, Paolo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari, 2021.
- D'Angelo, Paolo, *Il ritorno del bello naturale*, in "Cultura e scuola", N. 125, 1993, pp. 206-16.
- Daniels, Jordan, *Figurations of Nature in Kant and Adorno*, doctoral dissertation, Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University, 2021.
- Desideri, Fabrizio, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano, 2013.
- Desideri, Fabrizio, *La soglia mimetica: dalla Dialettica dell'Illuminismo alla Teoria estetica*, in "Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura", 2003, pp. 31-4.
- Detsch, Richard, *Georg Trakl's Poetry - Toward a Union of Opposites*, Penn. State Press, University Park, 1991.

- Dewey, John, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2018.
- Dommaschk, Niklas, *Ähnlichkeit und ästhetische Erfahrung. Eine Konstellation der Moderne: Kant, Benjamin, Valéry und Adorno*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2019.
- Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo, L. Jacobson, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Dunsby, Jonathan, Perrey, Beate, *Introduction to Schubert (1928)*, in “19th-Century Music”, XXIX/1, 2005, pp. 3-14.
- Ebeling, Knut, *Jenseits der Schönheit. Sieben Thesen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und ästhetischer Theorie*, in M. Sachs, S. Sander (a cura di), *Die Permanenz des Ästhetischen*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, pp. 163-79.
- Eco, Umberto, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2018.
- Endres, Martin, Pichler, Axel, Zittel Claus (a cura di), *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2019.
- Escoubas, Éliane, *Adorno lecteur de Kierkegaard. Subjectivité et individualité*, “Tumultes”, 2001/2 n° 17-18, pp. 45-56.
- Eusterschulte, Anne, Tränkle Sebastian (a cura di), *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2021.
- Faden, Gerhard, *Suspendierte Logik. Zum Verhältnis von poetischem und diskursivem Denken am Beispiel der Lyrik von Georg Trakl*, in „Die deutsche Literatur“, 81 (1988), pp. 86-92.
- Failla, Mariannina (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno: categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma, 2008.
- Farina, Mario, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- Fenves, Peter, *Image and Chatter. Adorno's construction of Kierkegaard*, in “Diacritics” 22.1, 1992, pp. 100-14.
- Feola, Michael, *Redemption of the Many in the One": Adorno, Damaged Life, and Aesthetic Reparation*, in “Soundings: An Interdisciplinary Journal”, nr. 92(3/4), 2009, pp. 213-38.
- Ferrini, Cinzia, *Hegel On Nature And Spirit: Some Systematic Remarks*, in “Hegel-Studien”, Vol. 46, 2012, pp. 117-50.
- Figal, Günther, *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der 'Ästhetischen Theorie' im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier Verlag, Bonn, 1977.
- Fischer, Norman, *Frankfurt School Marxism and the Ethical Meaning of Art: Herbert Marcuse's The Aesthetic Dimension*, in “Communication Theory”, Vol. 7, Issue 4, pp. 362-81.
- Flodin, Camilla, *Adorno and Schelling on the art-nature relation*, in “British Journal for the History of Philosophy”, Vol. 26/1, 2018, pp. 176-96.
- Flodin, Camilla, Johansson, Anders S., *Introduction to Special Issue: Adorno and the Anthropocene*, in “Adorno Studies”, 3/1, 2019, pp. i-v.

- Fornero, Giovanni, Abbagnano, Nicola (a cura di), *Il nuovo protagonisti e testi della filosofia*, Paravia, Varese, 2007.
- Foster, Roger, *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany, 2007.
- Fronzi, Giacomo, *De gustibus. Come la filosofia e l'estetica possono riflettere sul cibo*, in "Itinera" N. 11, 2016, pp. 132-64.
- Garroni, Emilio, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.
- Gasché, Rodolphe, *The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno*, in "Research in Phenomenology", 32, 2002, pp. 103-122.
- Gillespie, Susan H., *On "Amorbach"*, in "New German Critique" 127, Vol. 43, No. 1, 2016, pp. 215-26.
- Gordon, Peter Eli, Hammer, Espen, Pensky, Max (a cura di), *A Companion to Adorno*, Wiley, Hoboken, 2020.
- Grass, Günter, *Il mio secolo. Cento racconti*, Einaudi, Torino, 1999.
- Griffero, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Griffero, Tonino, *L'estetica di Schelling*, Laterza, Bari, 1996.
- Hale, Geoffrey A., *Kierkegaard and the Ends of Language*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2002.
- Hammer, Espen, *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, New York, 2015.
- Hansen, Miriam B., *Introduction to Adorno, "Transparencies on Film"*, in "New German Critique", Autumn, 1981-Winter, 1982, No. 24/25, pp. 186-98.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia Delle Scienze Filosofiche In Compendio*, a cura di A. Bosi, UTET, Novara, 2013.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, a cura di N. Merker, *Introduzione* di Sergio Givone, Einaudi, Torino, 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni di estetica*, Laterza, Bari, 2007.
- Heidegger, Martin, *In cammino verso il linguaggio*, Musia, Milano, 1999.
- Heller, Agnes, *The concept of the beautiful*, Lexington Books, Plymouth, 2012.
- Hernández, Francesc J., *Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno*, in "Laoconte. Revista de estética y de la teoría de las artes", VOL. I, 2014, pp. 177-81.
- Heynen, Hilde, *Architecture between modernity and dwelling: reflections on Adorno's "Aesthetic Theory"*, in "Assemblage", No 17, The MIT Press, 1992, pp. 79-91.
- Hindrichs, Gunnar, *Scheitern als Rettung Ästhetische Erfahrung nach Adorno*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", vol. 74 (2000), pp. 146-75.
- Hoffmann, Rainer, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bouvier, Bonn, 1984.
- Honneth, Axel (a cura di), *Schlüsseltexzte der Kritischen Theorie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.

- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino, 2010.
- Horkheimer, Max, *Eclisse della ragione*, Einaudi, Torino, 2000.
- Horkheimer, Max, *Neue Kunst und Massenkultur*, in „Zeitschrift für Sozialforschung“, IX/2, New York, 1941, pp. 290-304.
- Huhn, Tom (a cura di), *The Cambridge Companion to ADORNO*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Huhn, Tom, Zuidervaart, Lambert (a cura di), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Cambridge 1997.
- Hullot-Kentor, Robert, *What Barbarism is?*, The Brooklyn Rail, disponibile online <https://brooklynrail.org/2010/02/art/what-barbarism-is>, 2010.
- Huysen, Andreas, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, in “New German Critique”, 81, 2000, pp. 65-82.
- James, Preston E., Geoffrey J. Martin, *All Possible Worlds: A History of Geographical Ideas*, Wiley, New York, 1981.
- Jay, Martin, *Adorno*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1984.
- Jay, Martin, *Force fields: between intellectual history and cultural critique*, Routledge, London/New York, 2013.
- Kant, Immanuel, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 2011.
- Katz, Barry M., *Functionalism Yesterday, Functionalism Tomorrow: Thoughts Inspired by Adorno's Address to the Deutscher Werkbund, "Funktionalismus Heute," Delivered in Berlin on October 3, 1965*, in A. Khandizaji (a cura di), *Reading Adorno. The Endless Road*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019, pp. 233-45.
- Kelley, Theresa M., *Adorno—Nature—Hegel*, in G. Richter (a cura di), *Language without soil. Adorno and late philosophical modernity*, Fordham University Press, New York, 2010, pp. 99-116.
- Kiefhaber, Martin, *Christentum als Korrektiv*, Matthias-Grünwald Verlag, Mainz, 1997.
- Kierkegaard, Søren, *Gesammelte Werke*, trad. Hermann Gottsched e Christoph Schrempf, Diedrichs Verlag, Jena, 1909-1922.
- Klein, Richard, Kreuzer, Johann, Müller-Doohm, Stefan (a cura di), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2019.
- Kracauer, Siegfried, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- Krebber, André, *Traces of the Other: Adorno on Natural Beauty*, in “New German Critique” 140, Vol. 47, No. 2, August 2020, pp. 169-89.
- Kwak, Young Yoon, *Theodor W. Adornos Theorie des Naturschönen*, Inaugural-Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 2017.
- Lee, Clifford Gentry, *Aesthetic Pedagogy: Kierkegaard and Adorno on the Communication of Possibility*, Doctoral dissertation, Duquesne University, 2008.
- Lee, Sherry, *Teddie's Landschaft*, in “New German Critique” 143, Vol. 48, No. 2, August 2021, pp. 85-105.

- Lenk, Elisabeth (a cura di), *Theodor W. Adorno und Elisabeth Lenk. Briefwechsel 1962-1969*, edition text + kritik, München, 2001.
- Lenk, Elisabeth, *Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt*, in „Die Tageszeitung“, 3/1/90, pp. 15-7.
- Lenk, Kurt, *Zur methodik der Kunstsoziologie*, in P. Bürger (a cura di), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1978, pp. 55-71.
- Maaser, Michael, *Eine Brücke über die Senckenberganlage. Adorno und die Universität Frankfurt*, in “Forschung Frankfurt”, 3–4, 2003, pp. 48-51.
- Macdonald, Iain, ‘*What Is, Is More than It Is*’: *Adorno and Heidegger on the Priority of Possibility*, in “International Journal of Philosophical Studies”, Vol. 19(1), pp. 31-57.
- Macdonald, Iain, *Adorno’s Modal Utopianism: Possibility and Actuality in Adorno and Hegel*, in “Adorno Studies”, nr. 1/2016, pp. 1-13.
- Macdonald, Iain, *What would be different. Figures of Possibility in Adorno*, Stanford University Press, Stanford, 2019.
- Mannison, Don, McRobbie, Michael Alexander, Routley, Richard (a cura di), *Environmental Philosophy*, Australian National University, Canberra, 1980.
- Marcuse, Herbert, *Five lectures: psychoanalysis, politics, utopia*, trad. J. Shapiro and S. M. Weber, Allen Lane The Penguin Press, London, 1970.
- Marcuse, Herbert, *L’uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999.
- Marcuse, Herbert, *La dimensione estetica ed altri scritti. Un’educazione politica tra rivolta e trascendenza*, P. Peticari (a cura di), Guerini, Milano, 2002.
- Marino, Stefano, Matteucci, Giovanni, *The dark side of the truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in “Discipline filosofiche”, XXVI, 2, 2016, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 9-45.
- Marmasse, Gilles, *La Philosophie de la nature dans l’Encyclopédie de Hegel*, in “Archives de Philosophie”, nr. 66, 2003, pp. 211-36.
- Matteucci, Giovanni, “*Der Artist Valéry*” *nella teoria estetica di Adorno*, in “Aisthesis”, 1/2012, pp. 165-82.
- Matteucci, Giovanni, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma, 2019.
- Matteucci, Giovanni, *L’artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano, 2012.
- Matteucci, Giovanni, *L’utopia dell’estetico in Adorno*, in “Rivoluzioni Molecolari”, Anno I, Numero 1 (2017), pp. 1-9.
- Matteucci, Giovanni, *The aesthetic field: Arnold Berleant’s philosophy as a new understanding of experience*, in “Popular Inquiry”, 1/2022, pp. 112-25.
- Maurizi, Marco, *La filosofia e il suo altro. Adorno lettore di Hegel*, in “Dialegesthai”, 2001, disponibile online: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/marco-maurizi-01>
- McCall, Corey, Ross, Nathan, (a cura di), *Benjamin, Adorno, and the Experience of Literature*, Routledge, New York/London, 2018.

- Menninghaus, Winfried, *La promessa della bellezza*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2013.
- Michaud, Yves, *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano, 2019.
- Mininger, J. D., Peck Jason Michael (a cura di), *German Aesthetics. Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno*, Bloomsbury Publishing Inc, New York/London, 2016.
- Mittelmeier, Martin, *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, trad. it. F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano, 2019.
- Morgan, Ben, *Georg Trakl (1887–1914) In Context: Poetry and Experience in the Cultural Debates of the Brenner Circle*, in “Oxford German Studies”, 41. 3 (2012), pp. 1-21.
- Morgan, Marcia, *Adorno's reception of Kierkegaard: 1929-1933*, in “Søren Kierkegaard Newsletter” 46 (2003), a cura di Gordon Marino. Northfield, Minnesota: St. Olaf College. Available online: www.stolaf.edu/collections/kierkegaard/newsletter/issue46/46000.htm
- Morgan, Marcia, *The aesthetic-religious nexus in Theodor W. Adorno's interpretation of the works of Søren Kierkegaard and its influence on Adorno's Aesthetic Theory*, UMI, Ann Arbor, 2002.
- Müller-Doohm, Stefan, *Adorno. A Biography*, trad. R. Livingstone, Cambridge, Polity Press, 2005.
- Mussell, Simon, *Mimesis Reconsidered: Adorno and Tarkovsky contra Habermas*, in “Film-Philosophy” 17.1 (2013), pp. 212-33.
- Nicholsen, Shierry Weber, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1997.
- Pastore, Luigi, Gebur, Thomas (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, manifestolibri, Roma, 2008.
- Paudyal, Bed Prasad, *Mimesis in Adorno's Aesthetic Theory*, in “Journal of Philosophy”, 4(8), 2009, pp. 1-10.
- Pensky, Max, *The Actuality of Adorno Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, State University of New York Press, Albany, 1997.
- Perkins, Robert L., *Review on “Kierkegaard. Construction of the aesthetic”*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 48, No. 3, 1990, pp. 262-3.
- Perrey, Beate, *Exposed: Adorno and Schubert in 1928*, in “19th-Century Music”, XXIX/1, 2005, pp. 15-24.
- Petris, Enrico, *Adorno, Benjamin e lo Specchio Riflettore di Kierkegaard*, in “Impressioni”, 5 maggio 2020, disponibile online Adorno, Benjamin e lo specchio riflettore di Kierkegaard - Scenari (mimesis-scenari.it)
- Petruciani, Stefano, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari, 2007.
- Petruciani, Stefano, *Un lascito da esplorare: i corsi universitari di Adorno*, in “La Cultura”, Fascicolo 3, dicembre 2007, pp. 503-16.
- Pettazzi, Carlo, *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- Platone, Fedro, a cura di G. Reale, Mondadori, Milano, 1998.

- Richter, Gerhard, *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in "New German Critique", Nr. 97, pp. 119-35.
- Richter, Gerhard, *Thought-images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford, 2007.
- Ritter, Joachim, *Soggettività*, trad. it. T. Griffero, Marietti, Genova, 1997.
- Roberts, David, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991.
- Roblin, Ronald (a cura di), *The aesthetics of the critical theorists: Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse, and Habermas*, The Edwin Mellen Press, Lewinston/Queenston/Lampeter, 1990.
- Ross, Nathan (a cura di), *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, Rowman & Littlefield, London/New York, 2015.
- Rouanet, Sergio Paulo, *Adorno e Kierkegaard*, in "Estudos avançados" 27 (79), 2013, pp. 147-56.
- Roulx, Dominic, *Review of Eberhard Ortland, éd., Theodor W. Adorno. Esthétique 1958/59*. Traduction par A. Birnbaum et M. Métayer. Paris, Éditions Klincksieck, 2021, in "Laval théologique et philosophique", 77(2), pp. 326-8.
- Rybiński, Lukasz, *Theodor W. Adorno: "Kierkegaard. Construction of the aesthetic". The meaning of images in awakening the individual from history*, in Szwed Antoni, Sochańska Bogusława (a cura di), *W kręgu Kierkegarda, Fundamenta : studia z historii filozofii*, no. 78, 2014, pp. 462-6.
- Sandrin, Chiara, *Il principio dissonante. Su un paradigma romantico e le sue variazioni nella lirica di Georg Trakl*, in "Gli spazi della musica", vol. 8 (2019), pp. 33-46.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, SW, Bd. VII, a cura di K.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart/Augsburg, 1856-61.
- Schiller, Friedrich, *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20, hrsg. von Benno von Wiese, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar, Weimar, 2001.
- Schlipphacke, Heidi M., *A Hidden Agenda: Gender in Selected Writings by Theodor Adorno and Max Horkheimer*, in "Orbis Litterarum" 56, 2001, pp. 294-313.
- Schmidt-Ott, Hannah, Braunstein, Dirk, *"Das sind keine Adorno-Texte": Dirk Braunstein im Gespräch mit Hannah Schmidt-Ott*, Soziopolis: Gesellschaft beobachten, 2020. Disponibile online: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-82733-7>
- Schuler, Jeanne A., *Adorno's Kierkegaard*, in "Telos", No. 82, Winter 1989-90, pp. 191-6.
- Schulz, Heiko, *Aneignung und Reflexion I. Studien zur Rezeption Søren Kierkegaards*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2011.
- Schwarz, Michael, „Er redet leicht, schreibt schwer“ *Theodor W. Adorno am Mikrophon*, in „Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History“, 8 (2011), pp. 286-294.
- Schwarz, Michael, *Adorno und die Archivierung des Ephemereren. Bemerkungen zu seinem Nachlass*, in Michael Töteberg und Alexandra Vasa (a cura di), *Ins Archiv, fürs Archiv, aus dem Archiv*, edition text + kritik, München, 2021, pp. 28-36.

- Schweppenhäuser, Gerhard, *Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse's Aesthetics*, in H. Marcuse, *Art and liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, a cura di D. Kellner, Routledge, Abingdon/ New York, 2007.
- Schweppenhäuser, Gerhard, *Zettels Trauma Zur Dokumentation von Adornos Arbeit an der »Ästhetischen Theorie«*, in „Zeitschrift für kritische Theorie“, Heft 52/53, 2021, pp. 215-41.
- Schweppenhäuser, Gerhard, *Zur kritischen Theorie der Moral bei Adorno*, in „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, Bd. 40 (1992), Heft 12, pp. 1403-18.
- Seel, Martin, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.
- Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991.
- Sherman, David, *Adorno's Kierkegaardian debt*, “PHILOSOPHY & SOCIAL CRITICISM”, vol 27 no 1, 2001, pp. 77-106.
- Simmel, Georg, *Saggi sul paesaggio*, M. Sassatelli (a cura di), Armando Editore, Roma, 2006.
- Singh, Surti, *The Spiritualization of Art in Adorno's Aesthetic Theory*, in “Adorno Studies”, no. 1, 2017, pp. 31-42.
- Smyth, John Vignaux, *Art, Eroticism, and Sodomasochistic Sacrifice in Søren Kierkegaard and Isak Dinesen*, in *The New Kierkegaard*, a cura di E. Jegstrup, Indiana University Press, Bloomington, 2004, pp. 179-98.
- Sparshott, Francis E., *The Structure of Aesthetics*, University of Toronto Press, Toronto, 1963.
- Stewart, Jon (a cura di), *Kierkegaard's Influence on Philosophy Tome I: German and Scandinavian Philosophy*, Routledge, London/New York, 2016.
- Stibral, Karel, *Aesthetic Perception of Nature or, on the Intriguing Aspects of Natural Beauty*, in “Literature & Aesthetics”, 15/2, 2005, pp. 177-89.
- Stone, Alison, *Adorno and the disenchantment of nature*, in “PHILOSOPHY & SOCIAL CRITICISM”, vol 32 no 2, 2006, pp. 231-53.
- Stone, Alison, *Adorno, Hegel, and Dialectic*, in “British Journal for the History of Philosophy”, 22/6, 2014, pp. 1118-41.
- Tafalla, Marta, *Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno*, in “Environmental Ethics” 33, no. 1, 2011, pp. 45-56.
- Tavani, Elena, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini, Milano, 1994.
- Tavani, Elena, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa, 2012.
- Tiedemann, Rolf (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, edition text+ kritik, München, 2002.
- Tiedemann, Rolf, *Editorische Nachbemerkung in Adorno, T. W., Kulturkritik und Gesellschaft I/II, Bd. 10*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

- Tillich, Paul, *Gutachten Über die Arbeit von Dr. Wiesengrund: Die Konstruktion des Ästhetischen bei Kierkegaard*, in P. Tillich, *Gesammelten Werke*, vol. 11, de Gruyter, Berlin, 1999, pp. 337-46.
- Tillich, Paul, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* (Review), in "The Journal of Philosophy", Vol. xxxi, No. 23 (Nov. 8, 1934), p. 640.
- Trakl, Georg, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di W. Killy, H. Szklenar, Muller Verlag, Salzburg, 1969.
- Vercellone, Federico, *Bellezza e/o Novecento?*, in "Nuova informazione bibliografica" n. 1, gennaio-marzo 2010, pp. 35-52.
- Villani, Elettra, *Aesthetic performativity and natural beauty. Theoretical observations on Adorno's landscapes*, in "Studi di Estetica", Nr. 21 (3/2021), pp. 95-111.
- Villani, Elettra, *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in "Aesthetica Preprint", 2019, pp. 139-49.
- Weissberg, Liliane, Review: *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, in "Modern Philology" Vol. 88, No. 4 (May 1991), pp. 470-3.
- Westphal, Merold, *Becoming a Self: A Reading of Kierkegaard's Concluding Unscientific Postscript*, Purdue University Press, West Lafayette, 1996.
- Wiggershaus, Rolf, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, trad. M. Robertson, The MIT Press, Cambridge, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig, *Briefe an Ludwig von Ficker*, a cura di G. H. von Wright, W. Methlagl, Otto Müller Salzburg, 1969.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1989.
- Ziolk, Eric J., *Kierkegaard's concept of the aesthetic: a semantic leap from Baumgarten*, in "Journal of Literature & Theology", Vol. 6, No. 1, March 1999, pp. 33-46.
- Zuidervaart, Lambert, »*Weh spricht vergeh*«, in M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (a cura di), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2019, pp. 193-202.

RINGRAZIAMENTI

Il presente lavoro è il frutto di oltre tre anni di ricerca, di studio, di vita. Riuscire a ottenere, svolgere e portare a termine questo dottorato in Filosofia è stato motivo di orgoglio personale, nonché una delle esperienze più stimolanti della mia vita. Pertanto, è per me d'obbligo ringraziare tutte le istituzioni che lo hanno reso possibile: *in primis*, il corso di dottorato in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics (PSCS) dell'Università di Bologna e il suo coordinatore, il Professor Claudio Paolucci. *In secundis*, voglio ricordare quei luoghi del sapere che mi hanno accolta e che, per un momento, ho potuto chiamare casa: a Berlino, il Centre Marc Bloch, nella cui identità comunista franco-tedesca mi sono sentita davvero parte di una comunità di ricerca europea, il Theodor W. Adorno Archiv, che ha tinto il mio lavoro del profumo delle pagine conservate con cura e dei silenzi con i quali le si consulta; a Montréal, il Centre canadien d'études allemandes et européennes e i suoi membri, la cui ospitalità e cordialità hanno rappresentato per me un caldo conforto.

Eppure, questi non sarebbero stati che spazi vuoti senza le persone che, insieme a me, li hanno abitati, arricchendo così il mio percorso professionale ed esistenziale. Un sentito ringraziamento va, quindi, al mio relatore, il Professor Giovanni Matteucci, che ormai da svariati anni mi segue con immutata pazienza, a Michael Schwarz, fine conoscitore e custode del lascito adorniano, e ai miei colleghi dottorandi, in particolare a Sara e Alessandro, preziosi confidenti e compagni di viaggio.

Siccome il dottorato è molto di più che una semplice attività accademica, ma crescita e scoperta di sé, non penso che gli ultimi tre anni sarebbero stati così intensi ed entusiasmanti senza l'affetto e il supporto di chi ha ne condiviso con me la quotidianità. Ai miei amici di sempre, dunque, Alessandro, Virginia, Giada, Lia, Cecilia, Enea, Andrea, Alberto, Mattia, Vincenzo, Edoardo, rivolgo il mio grazie più sincero per la tenacia rara con cui, pur perseguendo strade diverse, continuiamo a tenerci per mano. Infine, la gratitudine più profonda va a mia nonna e ai miei genitori, ai quali dedico questa dissertazione e molto altro, perché la vostra fiducia incondizionata nelle mie capacità mi ha fatto sempre credere che nessun traguardo fosse per me impossibile.