



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
PHILOSOPHY, SCIENCE, COGNITION, AND SEMIOTICS (PSCS)

Ciclo 38

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

Settore Scientifico Disciplinare: M-FIL/04 - ESTETICA

L'ESTETICO E LA DIALETTICA
Indagine sull'aconcettuale attraverso Hegel e Adorno

Presentata da: Giulia Zerbinati

Coordinatore Dottorato
Luisa Lugli

Supervisore
Giovanni Matteucci

Co-supervisore
Eleonora Caramelli

Esame finale anno 2026

Alla memoria di Tina

É este o defeito das palavras. Assentámos que não há outro meio de nos entendermos e explicarmos, e acabamos por descobrir que ficámos a meio da explicação, e tão longe do entendimento que bem melhor teria sido deixar aos olhos e ao gesto o seu peso de silêncio. Talvez mesmo o gesto seja de mais. No fim de contas, ele não é outra coisa que o desenho de uma palavra, o caminhar de uma frase no espaço. Restam-nos os olhos e o seu acesso privilegiado às aparições.

JOSÉ SARAMAGO, A aparição

INDICE

Ringraziamenti	8
Abbreviazioni	9
Abstract	10
Introduzione – Indagare l'estetico e modellare la dialettica	12
1. Rapporto all'alterità	13
2. Cambio di prospettiva	17
3. Riconfigurazione	29
4. Schema del lavoro	33
Parte prima – L'estetico come elemento aconcettuale fra mimesi ed esperienza	36
1. Esperienza e sensibilità in Hegel	37
1.1 Essenza mimetica	37
1.2 Alterità residuale	39
1.3 Certezza sensibile	43
1.4 Esperienza come principio	50
1.5 Verità estetica e tensione all'identità	55
2. La prassi dell' <i>aisthesis</i> in Adorno	63
2.1 Relazione di affinità	63
2.2 Comportamento	70
2.3 Motore del pensiero	75
2.4 Esperienza metafisica	80
2.5 Verità estetica e persistenza del non-identico	87
Parte seconda – L'estetico come elemento dialettico fra critica ed espressione	90
3. Il laboratorio della dialettica	91
3.1 Critica immanente	93
3.2 Messa in moto	96

3.3 Messa alla prova	100
3.4 Nuovo modello	103
4. Il laboratorio dell'estetico	111
4.1 Configurazione artistica	115
4.2 Ancora su <i>mimesis</i> e <i>ratio</i>	123
4.3 Configurazione paralinguistica	134
4.4 Configurazione linguistica	139
Conclusioni – Per una dialettica che non prescinda dall'estetico	150
Bibliografia	162
1. Testi di Hegel	162
2. Testi di Adorno	163
3. Testi di altri autori	165
4. Studi	165

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il Prof. Giovanni Matteucci per avermi incoraggiata a intraprendere la ricerca di cui questa tesi è l'esito e per averne poi seguito lo sviluppo con estrema disponibilità, valutandolo con grande cura in ogni fase e garantendomi sempre la possibilità di un confronto aperto e stimolante. L'attenzione e l'interesse che ha dedicato al mio lavoro, offrendomi non di rado l'occasione di ampliarne le prospettive, hanno contribuito in molta parte a rendere i miei tre anni di dottorato un'esperienza di crescita, arricchente e formativa sia a livello filosofico che personale, e portata a termine con la giusta serenità, il che è un privilegio di cui sono consapevole e grata. La mia gratitudine è, quindi, altrettanto dovuta a tutte le altre persone che, dentro e fuori dal mondo accademico, hanno fatto sì che ciò si realizzasse. Fra di esse, desidero nominare Eleonora Caramelli, che ha collaborato a supervisionare la mia tesi ed è stata fonte di ispirazione di alcuni suoi temi; Michael Schwarz, che mi ha accolta all'Adorno Archiv di Berlino per due anni di fila con smisurate serietà e gentilezza; Rahel Jaeggi, che mi ha permesso di fare brevemente parte del suo vivace gruppo di ricerca alla Humboldt-Universität; Marvin Ester, che ha seguito con costante supporto l'andamento del mio lavoro pur non conoscendo la lingua in cui è scritto; mia madre Alessandra e mio padre Massimo, che restano sempre i più importanti in tutto. Desidero infine menzionare mia nonna Tina, che, fra le incommensurabili altre cose, mi ha insegnato a perseguire con tenacia nuovi obiettivi e a valorizzare sempre l'importanza di quelli raggiunti. Nella speranza che il compimento di questo lavoro di ricerca possa annoverarsi fra di essi, dedico questa tesi alla sua memoria.

ABBREVIAZIONI

- FS G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
- ENC G. W. F. Hegel, *Enzycllopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817, 1827, 1830), trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3 voll., a cura di V. Verra, A. Bosi, UTET, Torino 1981-2002.
- LE G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H.G. Hotho*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- MM Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944-1947), trad. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979.
- TSH Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel* (1963), trad. it di F. Serra (revisionata da G. Zanotti), *Tre studi su Hegel*, nuova edizione a cura di G. Zanotti, il Mulino, Bologna 2014.
- DN Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, nuova edizione a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.
- TE Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970, postumo), trad. it. (condotta sul testo rivisto del 1973) di G. Matteucci, *Teoria estetica*, nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- TWAA Theodor W. Adorno Archiv. Con questa sigla si fa riferimento a materiali che al momento di consegna di questa tesi (ottobre 2025) sono inediti, conservati presso il Theodor W. Adorno Archiv Frankfurt am Main (Institut für Sozialforschung) in versione originale e presso il Theodor W. Adorno Archiv Berlin (Akademie der Künste) in copia. I materiali citati in questa tesi con questa sigla, seguita dal riferimento coerente con l'indicizzazione dell'archivio, sono stati da me consultati presso la sede berlinese fra aprile e giugno del 2024 e fra maggio e luglio del 2025. Le traduzioni, ove presenti, sono mie.

ABSTRACT

L'estetico e la dialettica. Indagine sull'aconcettuale attraverso Hegel e Adorno

Il presente lavoro indaga il rapporto di coimplicazione che sussiste, in Hegel e Adorno, fra i modelli di dialettica da essi proposti e la concezione di verità estetica da essi elaborata. L'analisi è condotta sia attraverso una disamina dei nodi tematici in cui tale legame si intesse, sia attraverso la problematizzazione dei punti di maggiore contrasto e convergenza fra i due autori. L'obiettivo è quello di mostrare come entrambi conducano il proprio esame dell'estetico incardinandolo entro la struttura teoretica fornita dalla costruzione, in sede logico-concettuale, di un preciso modello di dialettica ("speculativa" Hegel, "negativa" Adorno), ma anche e soprattutto di indagare la possibilità che sia, viceversa, proprio la considerazione dell'estetico – qui inteso non tanto o non solo come fenomeno artistico, bensì più in generale come elemento mimetico, sensibile, non-identico dell'esperienza del reale – a richiedere, essendo un momento aconcettuale implicato in ogni concezione processuale della verità, l'articolazione di un determinato paradigma dialettico. Tale indagine permette, inoltre, di interrogarsi sull'esigenza del pensiero dialettico di passare da un modello più fortemente concettuale, come era quello di Hegel, a uno maggiormente aperto all'aconcettuale, che certo non dimentichi la necessità della filosofia di servirsi dei concetti, ma che al contempo, come suggerisce Adorno, si renda consapevole della violenza che la conoscenza per il loro tramite fa alle cose e che, per questo, muova nella direzione di riabilitare, contro un'idea di verità come pura conoscenza razionale, un'idea di verità come esperienza, la quale dialetticamente dovrebbe includere, anziché reprimere, il momento veritativo dell'estetico.

Parole chiave: Hegel, Adorno, estetico, dialettica

The aesthetic and dialectics. Inquiry into the aconceptual through Hegel and Adorno

This work examines the relationship of co-implication between the dialectical models developed by Hegel and Adorno and their conception of aesthetic truth. This relationship is explored through an analysis of the themes in which it is established, as well as a discussion of the points of greatest contrast and convergence between the two authors. The aim is to demonstrate how both authors frame their examination of the aesthetic within the theoretical structure of a precise model of dialectic (“speculative” in Hegel, “negative” in Adorno). More importantly, the goal is to investigate the possibility that it is the consideration of the aesthetic – not just as an artistic fact or phenomenon, but in general as a mimetic, sensorial, and non-identical element of the experience of reality – that requires the articulation of a specific dialectical model, since every processual conception of truth implies an aconceptual moment. This inquiry also raises the question of whether dialectical thought needs to shift from a strongly conceptual model, such as Hegel’s, to a model that is more open to the aconceptual. This model does not negate the necessity of philosophy to make use of concepts; however, it is aware of the violence that knowledge through concepts inflicts on things. For this very reason, it moves toward rehabilitating the idea of truth as experience, against the idea of truth as pure rational knowledge. This idea of truth as experience should dialectically include, rather than repress, the truthful moment of the aesthetic.

Keywords: Hegel, Adorno, aesthetic, dialectics

INTRODUZIONE

Indagare l'estetico e modellare la dialettica

1. *Rapporto all'alterità*

Il presente lavoro prende le mosse dall'interrogazione sulla possibilità che, nella nostra esperienza del reale, trovino corso diverse modalità attraverso le quali sentiamo di avere a che fare con la verità. Nel nostro rapporto di dinamica interazione con tutto quanto è *altro* rispetto a noi, rapporto che in generale è intrinsecamente permeato, nonché costantemente alimentato, dall'esigenza di conferire un senso a ciò che ci circonda, attribuiamo verità – termine che per il momento lasceremo volutamente indefinito – a qualcosa tramite diversi tipi di operazioni che, più o meno ordinatamente, organizzano ciò con cui stiamo entrando in contatto, tentando perlopiù di mettere a fuoco alcuni aspetti salienti a discapito di altri.

In quanto esseri dotati di ragione, e, proprio per questo, dipendenti in larga misura dall'utilizzo del linguaggio, queste operazioni si svolgono, quasi inevitabilmente e a prescindere dalle nostre intenzioni consapevoli, secondo l'utilizzo di categorie che ambiscono a tematizzare le cose, come se per entrarvi in relazione fosse necessario, anzitutto, denotarle, delinearle, ovvero, ancorché incapaci di identificarle precisamente con un nome – infilzarle¹, per così dire, con un concetto attraverso un procedimento logico complesso –, quanto meno prendere atto della loro alterità rispetto a noi.

E tuttavia, proprio perché il nostro rapporto con il reale si configura come un processo in cui siamo immersi e coinvolti, come uno stare in relazione e in contatto con le cose prima ancora di discriminarle razionalmente, vero, vale a dire, in questo caso, anche solo vagamente “sensato”, è per noi anzitutto qualcosa che si manifesta e che si dispiega sensibilmente, qualcosa che esperiamo all'interno di una dimensione percettiva che è già significativa nella sua densità ancora indiscriminata, nella sua magmaticità non ancora categorizzata e riportata a un qualche tipo di schema ordinato, nonostante la sua vaghezza e nonostante la sua indeterminazione. O forse, come cercheremo di capire, proprio in virtù di esse.

¹ Cfr. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel* (1963), trad. it di F. Serra (revisionata da G. Zanolli), *Tre studi su Hegel* (= TSH), nuova edizione a cura di G. Zanolli, il Mulino, Bologna 2014, p. 125: «Già solo la forma della copula, dell'“è”, persegue quell'intento di infilzare l'oggetto».

Se la prima modalità menzionata, quella che mira a un ordine schematico della realtà e alla denotazione dell'alterità tramite un linguaggio concettuale, potrebbe dirsi logica e identificante, essendo, appunto, orientata a identificare l'altro da sé tramite un concetto elaborato razionalmente², la seconda – che in verità è prima, per lo meno in ordine cronologico – potrebbe, invece, chiamarsi estetica, derivando questo aggettivo dall'antica nozione di *aísthesis* presa nel suo originario senso etimologico. Oppure, per utilizzare altri due termini di derivazione antica, potremmo riferire la disposizione logico-identificante alla dimensione della *ratio*, in cui la realtà è significativa perché fatta rispondere a un ordine discreto strutturato da concetti, e la disposizione estetica alla dimensione della *mimesis*, in cui la realtà è, invece, significativa nella sua densità aconcettuale.

Poiché l'obiettivo principale del presente lavoro è proprio quello di far emergere il ruolo fondamentale che la disposizione o modalità estetica – o ancora, come avremo modo di vedere, quello che Adorno chiama un «modo estetico di comportarsi»³ – riveste all'interno del pensiero dialettico, ovvero di una concezione critica, dinamica, processuale, della verità e di come questa possa essere esperita e/o conosciuta, è necessario esplicitare fin da subito, almeno in linea generale, che cosa si intenderà qui con il termine “estetico”.

Riprendendo quanto detto poc'anzi, ci basti per ora definire l'estetico come quel momento aconcettuale, implicato in ogni esperienza del reale, che trova luogo in una dimensione di affinità mimetica con l'altro da sé. In altri termini, estetico significherà nella nostra indagine non tanto, o non solo – seppure *anche*, ma in un senso che avremo modo di chiarire più avanti –, qualcosa che ha a che fare con l'arte, quanto piuttosto qualcosa che ha a che fare, in senso molto più generale, ma per certi versi anche più

² Cfr. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa* (= DN), nuova edizione a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 7: «[...] L'apparenza d'identità è inerente anche al pensiero in base alla sua sola forma. *Pensare significa identificare*. Soddisfatto, l'ordine concettuale si mette davanti a ciò che il pensiero vuole comprendere». Corsivo mio.

³ L'espressione si ritrova, ad esempio, in più luoghi di *Teoria estetica*. Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970, postumo), trad. it. (condotta sul testo rivisto del 1973) di G. Matteucci, *Teoria estetica* (= TE), nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 371, 448.

pregnante, con l'esperienza *tout court* e, nello specifico, con la matrice sensibile-percettiva del rapporto dialettico che intride e intesse ogni nostra interazione con il reale, vale a dire ogni nostro contatto con una alterità che si presenta primariamente come non-identica.

Se alla dimensione concettuale-razionale afferisce tutto quanto è più strettamente cognitivo, logico, teoretico, dunque essenzialmente linguistico, identificante, discorsivo, alla dimensione estetico-mimetica afferisce, invece, la componente materiale e qualitativa dell'esperienza, che connota una relazione di affinità non dualistica e non verbalmente determinata⁴ con l'altro da sé.

Per la sua natura priva di determinazione concettuale, l'estetico inteso in questo senso esperienziale si avvicina moltissimo, fin quasi si sovrappone, a quello che Theodor W. Adorno intende con la nozione di «non-identico»⁵, ossia quell'elemento mai completamente assimilabile da parte della ragione identificante, che non solo è implicato nella configurazione essenzialmente processuale e intrinsecamente contraddittoria della realtà, ma anche informa e anima il pensiero dialettico stesso, che, come stabilito con inedita chiarezza dalla filosofia hegeliana, a quella configurazione risponde. Addirittura, secondo Adorno, «sarebbe una buona formulazione hegeliana – e al tempo stesso un'interpretazione che, mentre riflette un'altra volta Hegel, lo trasforma in un punto centrale – dire che, in lui, proprio la costruzione del soggetto assoluto rende giustizia a un'oggettività non risolvibile nella soggettività»⁶.

Da queste considerazioni introduttive emerge già quanto la messa a punto di un modello filosofico in grado di pensare e spiegare il reale dialetticamente sia legata all'idea che fra mimetico e razionale, estetico e concettuale, debba sussistere un rapporto di attiva e dinamica coimplicazione. Da un lato, l'elaborazione teoretica di un concetto è

⁴ Cfr. G. Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*, in «Aisthesis», vol. 5, special issue (2012), pp. 21-31, p. 21: «Come il linguaggio, l'estetico mostra di voler dire qualcosa; ma contro il linguaggio, ciò che esso sembra voler dire non è esprimibile linguisticamente. E l'aspetto curioso di tale antinomia è che essa non costituisce un difetto, ma il motivo stesso della capacità espressiva che è difficile disconoscere all'estetico».

⁵ Così, ad esempio, DN, p. 14: «Invertire [la] direzione della concettualità, rivolgerla verso il non identico è il cardine della dialettica negativa. La visione del carattere costitutivo del non concettuale nel concetto potrebbe dissolvere la coazione identitaria che il concetto senza questa riflessione frenante porta con sé».

⁶ TSH, p. 38.

indispensabile per dare disposizione logica – e dialogica – a quanto esperito mimeticamente, dall'altro, al contempo, l'esperienza estetica aconcettuale è indispensabile non solo per mettere in moto il processo dialettico stesso, ma anche per mantenerlo vivo e continuare ad alimentarlo, affinché il pensiero non si arresti su quella prima configurazione di senso ottenuta, pago del suo lavoro razionale.

Ecco che, allora, il momento veritativo dell'estetico non appartiene affatto a una sfera di riflessione filosofica separata – l'estetica pensata come disciplina a sé stante – rispetto a quella che si interroga sulla struttura e sul funzionamento della *ratio* e dell'apparato concettuale di cui quest'ultima si serve, bensì rientra a pieno titolo anche nel quadro più strettamente logico-teoretico di definizione di ciò che la dialettica stessa dovrebbe essere, sia come modalità di esperienza che come modello di interpretazione, conoscenza, espressione, comunicazione del reale.

Di qui, dunque, l'idea di svolgere la presente ricerca prendendo a riferimento i due autori che forse, negli ultimi due secoli che precedono quello in cui si sta scrivendo, si sono maggiormente sforzati di capire se e come sia possibile elaborare un modello dialettico di filosofia in grado di restituire la struttura dialettica della realtà, proprio alla luce delle contraddizioni che la abitano e dei rapporti di coimplicazione che sussistono fra diverse modalità di esperirla e conoscerla, e soprattutto considerando le tensioni e gli attriti che questi producono come i veri fermenti attivi del pensiero e dunque della stessa filosofia – opera di riflessione cognitiva, ma anche esperienza di vita.

Si tratta, come è evidente dal sottotitolo di questo lavoro, di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, padre della dialettica modernamente intesa, e Theodor Wiesengrund Adorno, padre della dialettica negativa. Studiando questi due modelli di dialettica – e ovviamente problematizzando criticamente sia i punti di contrasto che quelli di convergenza, per di più senza ignorare il decisivo portato del primo nell'elaborazione del secondo – si incontrano, infatti, una serie di nodi tematici, la disamina dei quali permette di far emergere quel rapporto di reciprocità fra estetico e concettuale che abbiamo per il momento soltanto iniziato a descrivere.

2. Cambio di prospettiva

Il rapporto fra Hegel e Adorno, schematicamente riassumibile proprio nella contrapposizione dell'adorniana dialettica negativa alla hegeliana dialettica positiva – aggettivo la cui attribuzione alla filosofia di Hegel *tout court* è piuttosto problematica⁷ – o, più correttamente, speculativa⁸, così come la vitale e considerevole influenza di molti temi hegeliani nello sfaccettato lavoro adorniano, sono argomenti sui quali gli studiosi, in modo particolare quelli di Adorno, si sono ampiamente interrogati. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, la critica si è soffermata sul confronto/scontro di questi due paradigmi filosofici di pensiero dialettico a livello più strettamente teoretico, concentrandosi nello specifico sugli aspetti logico-gnoseologici che vi stanno alla base e che fanno da premessa e da sfondo sia agli elementi di analogia che a quelli di distanza fra i due autori⁹.

L'attenzione si è concentrata, in questi casi, soprattutto sulle opere più “sistematiche” tanto di Hegel – *Fenomenologia dello spirito*, *Enciclopedia*, *Scienza della logica*, quanto di Adorno – specialmente *Dialettica negativa*. Di frequente l'elaborazione della dialettica e la questione centrale della verità vengono, infatti, analizzate nei due autori, e parimenti nella loro messa a confronto, in riferimento a nozioni specificamente di filosofia teoretica – mediazione, negazione determinata, totalità, identità, rapporto soggetto-oggetto, solo per nominarne alcune – e indagate in prevalenza su un piano più propriamente logico-concettuale, o tutt'al più messe in parallelo con la filosofia della storia per mostrarne le

⁷ Cfr. M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

⁸ Su questa contrapposizione si vedano G. Rose, *From Speculative to Dialectical Thinking: Hegel and Adorno*, in Ead., *Judaism and Modernity: Philosophical Essays*, Blackwell, London 1993, pp. 53-64; A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel*, in L. Pastore, Th. Gebur, *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 154-180; L. Cortella, *Dialettica negativa e dialettica speculativa: Adorno a confronto con Hegel*, in «Il Pensiero: rivista di filosofia», vol. LIX, n. 2 (2020), pp. 39-55.

⁹ Solo per citare un paio di studi risalenti all'ultimo decennio: A. Stone, *Adorno, Hegel, and Dialectic*, in «British Journal for the History of Philosophy», vol. 22, n. 6 (2014), pp. 1118-1141; F. Costantini, *Cosa mostra la dialettica? Contraddizione, negazione e non identità in Hegel e Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXVI, n. 2 (2016), pp. 167-186; L. Cortella, *Dialettica negativa e dialettica speculativa: Adorno a confronto con Hegel*, cit.; M. Bozzetti, *Kreis und Ellipse. Adornos Kritik an Hegel*, in S. Achella, F. Iannelli et al. (eds.), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 431-438.

ricadute sociali¹⁰, aspetto che in effetti sta a fondamento di molte delle critiche di Adorno al sistema hegeliano globalmente inteso.

Più di rado, invece, e spesso soltanto in maniera cursoria o marginale, le due concezioni dialettiche vengono studiate da una prospettiva estetica, pur avendo entrambi i filosofi dedicato larga parte delle proprie riflessioni al tema estetico, tra l'altro sviluppandole entrambi – forse, punto su cui torneremo subito, per ragioni non così casuali – in forme molto più “irregolari” e, per così dire, laboratoriali.

Senza dubbio non mancano studi che, nell'occuparsi di temi estetici in Adorno, fanno riferimento a precisi luoghi hegeliani. Alcune letture, per esempio, si sono impegnate a porre in evidenza i molteplici ed espliciti rimandi di Adorno a Hegel in *Teoria estetica*, spesso in relazione a determinati problemi di filosofia dell'arte¹¹; altre a illustrare come *Teoria estetica* sia un'opera da leggere a completamento di *Dialettica negativa*, rimandando contestualmente alla critica alla dialettica hegeliana che vi è sottesa¹²; altre

¹⁰ Questione che interessa in generale molti dei pensatori appartenenti o gravitanti intorno alla scuola di Francoforte. Su questo tema si vedano i saggi raccolti in P. Giladi (ed.), *Hegel and the Frankfurt School*, Routledge, New York 2021, in particolare, in riferimento alla tematica sociale nella rilettura adorniana del sistema hegeliano, B. Bili-Hamelin, A. Särkelä, *Unsocial Society: Adorno, Hegel, and Social Antagonisms* (ivi, pp. 53-88).

¹¹ Quali A. Arndt, „Hegels Philosophie versagt vor dem Schönen“. Hegel in Adornos Ästhetik, in A. Arndt, G. Kruck, J. Zovko (hrsg.), *Gebrochene Schönheit: Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*, De Gruyter, Berlin-München-Boston 2014; M. Berger, *Kant und Hegel in der Ästhetischen Theorie*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 257-272; M. Berger, *Von der Höhle des Löwen. Arbeit, Kunst und Selbstbewusstsein zwischen Autonomie und fait social bei Hegel, Beckett und Adorno*, in M. Quent, E. Lindner (hrsg.), *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Turia + Kant, Wien-Berlin 2014, pp. 203-222; P. U. Hohendahl, *Integration and Critique: The Presence of Hegel in Adorno's Aesthetic Theory*, in «Telos», n. 174 (Spring 2016), pp. 33-53; S. Orofino, *La dialettica Hegel-Adorno. Appunti per una riflessione estetico-filosofica*, in F. M. Cacciatore, F. Lesce (a cura di), *Effetto Hegel. Filosofia, arte, società*, Guida, Napoli 2020, pp. 233-250; A. G. Pozo, *From Hegel to Adorno. On the Philosophical Understanding of Art*, in «Fedro, Revista de estética y teoría de las artes», n. 1 (2004), pp. 23-39.

¹² Su questa linea sembra porsi in generale lo studio di O. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, Columbia University Press, New York 2016. La continuità fra le due opere viene inoltre sottolineata da G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in «Rivoluzioni Molecolari», vol. 1, n. 1 (2017), pp. 1-9, p. 1: «Benché il nucleo germinale di *Teoria estetica* risalga almeno al 1958, dopo *Dialettica negativa* (1966) Adorno si dedica all'ultima fase della sua elaborazione poiché gli diventa chiaro come l'opera sull'estetica dovesse costituire lo svolgimento di alcuni temi messi chiaramente a fuoco proprio in *Dialettica negativa*. In tal senso è lecito ritenere che *Teoria estetica* riconsideri il contenuto di *Dialettica*

ancora a rimarcare i punti di attrito e/o di vicinanza dell'estetica adorniana rispetto alle categorie estetiche poste da quella hegeliana – si pensi, a questo proposito, a temi ampiamente dibattuti da studiosi di estetica e non, quali il bello naturale¹³ e l'annosa, eppure ancora molto discussa, questione della cosiddetta morte o fine dell'arte¹⁴ –, tralasciando o dando per assodate le premesse teoretiche che vi stanno a fondamento.

Appare, tuttavia, assente nella letteratura critica un esame di ampio respiro che tenga insieme questi elementi e che, anziché chiamarli in causa per accenni o analizzarli fra loro separatamente, ne mostri in modo esaustivo l'interconnessione. Ma ciò che soprattutto sembra mancare è una ricerca che si proponga di considerare la dialettica assumendo come punto di vista specifico il ruolo che in essa riveste l'estetico, non certo a detrimento del punto di vista che ne pone al centro il carattere concettuale, quanto anzi, al contrario, proprio a suo completamento. Il fine ultimo di una tale ricerca sarebbe, infatti, non di riabilitare il piano dell'estetico per dismettere o respingere in qualche modo quello del concettuale, bensì di illustrare se e come, nei modelli dialettici in esame, i due piani si mantengano interdipendenti e interagenti, dunque parimenti fondamentali.

A partire di qui diventerebbe, inoltre, possibile vagliare l'ipotesi che essi costituiscano l'uno la prospettiva mediante cui comprendere l'altro e viceversa, oppure, ancora meglio, due prospettive intersecantesi in più punti, che, solo tenute strabicamente insieme,

negativa da un punto di vista complementare, al di là di qualsiasi ipotesi di una contrapposizione tra le due opere».

¹³ Cfr. G. Figal, *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der 'Ästhetischen Theorie' im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier, Bonn 1977; R. Gasché, *The theory of natural beauty and its evil star: Kant, Hegel, Adorno*, in «Research in Phenomenology», n. 32 (2002), pp. 103-122; T. M. Kelley, *Adorno – Nature – Hegel*, in G. Richter (ed.), *Language without soil. Adorno and late philosophical modernity*, Fordham University Press, New York 2010, pp. 99-116; S. Marino, G. Matteucci, *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, cit., pp. 9-45.

¹⁴ Cfr. S. Dornuf, *The end of history and the end of art. Vicissitudes of a concept from Hegel to Adorno*, in «Hegel-Jahrbuch», Band 2000, Heft 1 (2000), pp. 269-274; R. Siebert, *The negativity of modern art as the negation of negativity of modern society: from Hegel to Adorno*, in «Hegel-Jahrbuch», Band 2000, Heft 1 (2000), pp. 246-264. Uno studio recente sul tema del «carattere passato dell'arte», che ha fra i suoi principali obiettivi proprio quello di recuperare questa nozione nell'ottica di valutarne la forza critica e metodologica anche per l'interpretazione di fenomeni estetici contemporanei, è A. L. Siani, *Hegel and the Present of Art's Past Character*, Routledge, New York 2024.

restituiscono in maniera esaustiva il quadro – si potrebbe dire, usando un’immagine adorniana di derivazione benjaminiana, la «costellazione»¹⁵ – della dialettica. Contribuire a sopperire alla mancanza descritta è, come sarà chiaro, l’obiettivo generale che questo lavoro si prefigge.

Più in particolare, ciò che qui ci interessa è non solo evidenziare come entrambi gli autori conducano il proprio esame dell’estetico incardinandolo entro la struttura teorica già fornita dalla costruzione, in sede logico-concettuale, di un preciso modello dialettico di filosofia, ma anche e *soprattutto* indagare la possibilità che sia, viceversa, proprio la considerazione dell’estetico – se inteso come si è detto – a richiedere l’articolazione di un determinato paradigma dialettico, proprio perché in ogni concezione dialettica, quindi processuale, della verità è, di fatto, sempre implicato un momento aconcettuale.

Ciò significa, allora, partire dal ruolo determinante che il momento veritativo dell’estetico, nel suo significato mimetico-esperienziale, riveste per la concezione di un modello di dialettica piuttosto che un altro – come avremo modo di approfondire: positivo-speculativo, sistematico, orientato all’identità, quindi più fortemente concettuale nel caso hegeliano; negativo, asistematico, orientato alla riabilitazione aconcettuale del non-identico nel caso adorniano –, anziché partire, invece, da quest’ultimo, ossia dal modello dialettico teoreticamente elaborato, e applicarne solo secondariamente i paradigmi alla riflessione estetica.

¹⁵ Per una definizione di questa nozione in Adorno si vedano in *Dialettica negativa* il paragrafo intitolato, appunto, *La costellazione* (DN, pp. 146-148) – alla fine del quale si legge che «la conoscenza dell’oggetto nella sua costellazione è quella del processo accumulato al suo interno» (p. 148) – e quello immediatamente successivo, intitolato *La costellazione nella scienza* (pp. 148-150). Il tema dell’interpretazione filosofica della realtà come costruzione di «costellazioni che essa dovrà poi modificare» appartiene invero al pensiero di Adorno fin dagli inizi, trovando, ad esempio, una delle sue prime elaborazioni in una conferenza tenuta nel 1931 sulla questione dell’attualità della filosofia; cfr. Th. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), trad. it. *L’attualità della filosofia*, in Th. W. Adorno, *L’attualità della filosofia. Tesi all’origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 49 e sgg. Su questa nozione in Adorno si veda anche M. Farina, *Pensare per costellazioni: Adorno e la storia della filosofia*, in M. Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni: metodo, scostamenti, casi di studio*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2020, pp. 69-78. In relazione a Benjamin, invece, si veda in questo stesso volume M. Montanelli, *Astrologia razionale: la costellazione come metodo in Walter Benjamin*, in M. Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni*, cit., pp. 53-68.

Questo tipo di analisi permette, inoltre, di slegare almeno in parte la categoria dell'estetico da quella dell'artistico, con la quale molto più di frequente, specie nella ricezione di questi due autori, è stata sovrapposta, se non persino identificata. In termini generali, che ciò che si definisce estetico venga ricondotto a qualcosa che ha a che fare con il sentimento, l'emozione, la percezione, la sensibilità, anziché con la cognizione, la denotazione, la conoscenza astratta, la ragione è un fatto quasi banale, che si ritrova variamente declinato lungo tutta la storia dell'estetica, ancor prima che questa venga battezzata come disciplina filosofica.

Detto molto semplicemente, estetico è qualcosa che si esperisce, più che qualcosa che si conosce. Questo qualcosa, possedendo comunque una propria «carica semantica»¹⁶, potrà poi avere anche un qualche carattere conoscitivo, informarci su qualcosa, restituirci un preciso messaggio, persino esprimere un determinato concetto tramite forme alternative rispetto a quelle del pensiero strettamente concettuale, logico, identificante, e tuttavia non sembra quasi mai essere questa la sua natura specifica.

Forse già meno banale è, invece, il fatto che l'estetico costituisca qualcosa di più ampio, di ulteriore, se non addirittura di radicalmente diverso, rispetto all'orizzonte esperienziale in cui si situano i fenomeni artistici. Meno scontata nella storia della filosofia e nel panorama di quelli che sono considerati i “grandi classici” dell'estetica modernamente intesa, ma in tempi anche molto recenti sempre più spesso approfondita¹⁷, è quella che si potrebbe chiamare una sostanziale irriducibilità dell'estetico all'arte, anche qualora si voglia intendere quest'ultima in senso esteso e meno tradizionale possibile.

Non meno problematica è, in realtà, altresì la nozione di “esperienza estetica”, precipuamente connotata da un carattere di pluralità, che, se da un lato è indubbiamente foriero di benefici – non ultimi l'espansione della riflessione estetica, l'esplorazione di

¹⁶ G. Matteucci, *La sfida estetica del pragmatismo*, in N. Ramazzotto (a cura di), *L'estetica pragmatista in dialogo. Tradizioni, confronti, prospettive*, ETS, Pisa 2022, pp. 125-138, p. 134. Matteucci mette in evidenza, con parole che potremmo riferire al modo in cui la nozione di estetico viene intesa in questo lavoro, «l'estraneità dell'estetico alle dimensioni del significato denotativo, della verità discorsiva e, più in generale, del cognitivo in senso proprio», precisando, appunto, che ciò «non vuol dire che l'estetico sia privo di una particolare carica semantica. Solo che invece di avere o acquisire significato e verità epistemica, invece di risolversi in una forma *significante*, l'estetico è *significativo* nella sua manifestatività» (*ibidem*).

¹⁷ Si pensi agli sviluppi degli ultimi anni di nuovi filoni di ricerca nell'ambito dell'estetica filosofica quali l'estetica diffusa e la *everyday aesthetics* o estetica quotidiana.

nuovi orizzonti di senso, l'apertura interdisciplinare verso nuovi campi di studio –, dall'altro reca inevitabilmente un certo grado di vaghezza, di cui un discorso filosofico che voglia essere preciso e rigoroso non può che sospettare.

L'esperienza estetica sembra, infatti, poter essere ricondotta alle più disparate circostanze, avvenire secondo una svariata serie di modalità, rientrare in paradigmi interpretativi del reale del tutto contrastanti fra loro, assumere i più diversi significati, valori, funzioni teoriche e pratiche. Basta provare a ricostruire qualche attributo che le è stato assegnato nel tentativo di definirla per trovare che l'esperienza estetica può essere sensibile, spirituale, epistemologica, edonistica, valutativa, interiettiva, semantica, e molto altro. Può configurarsi come insieme di qualcosa di assimilato, unitario e coerente, con cui si è acquisita familiarità, ma anche, al contrario, come qualcosa che irrompe in un attimo, che fa vibrare la dimensione emotiva in cui ci si ritrova immersi all'improvviso, che produce uno *shock*. Secondo una nota distinzione, messa a tema da Walter Benjamin¹⁸, ma esplorata da molti altri autori in differenti contesti, estetica può essere tanto l'esperienza come viaggio nel senso del tedesco *Erfahrung*, quanto l'esperienza vissuta nel senso del tedesco *Erlebnis*¹⁹. Non è, del resto, un caso la vivacità del dibattito accademico e culturale che da tempo si è animato intorno all'idea di esperienza estetica, continuamente enfatizzata o dismessa e via via sempre più articolata in una vasta compagine di accezioni²⁰.

L'intento della nostra ricerca, di conseguenza, sarà quello di muoversi, per usare parole di Adorno, nell'«unità di stringenza e di apertura non stringente»²¹, vale a dire sia nella

¹⁸ W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), trad. it. di R. Solmi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-2014, vol. VII (*Scritti 1938-1940*), Einaudi, Torino 2006, pp. 378-415.

¹⁹ Una puntuale ricognizione di queste nozioni, insieme a quella ulteriore di *Lebenswelt*, come diverse modalità di esperienza, tra l'altro in riferimento al quadro più ampio dell'attuale dibattito intorno ai paradigmi della *everyday aesthetics*, si trova in G. L. Iannilli, G. Matteucci, *Modes of Experience: Everyday Aesthetics Between Erlebnis, Erfahrung, and Lebenswelt*, in «Espec. The Slovak Journal of Aesthetics», vol. 10, n. 2 (2021), pp. 39-55.

²⁰ Su questo argomento si vedano, ad esempio, R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 1 (1997), pp. 29-41 e Id., *Aesthetic Experience: From Analysis to Eros*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 64, n. 2 (2006), pp. 217-229.

²¹ Th. W. Adorno, *Philosophische Terminologie* (1962-1963), trad. it. di A. Marietti Solmi, *Terminologia filosofica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1975, vol. 1, p. 110.

direzione di un'apertura, che divincoli l'estetico dalla sua riduzione all'artistico, sia contemporaneamente nella direzione di una stringenza, che ci porti a comprendere come vada inteso l'estetico in questa sua nuova accezione, maggiormente indefinita – forse per sua stessa natura indefinibile – e più aperta alla dimensione dell'esperienza *tout court*, senza però smarrirsi nell'eterogeneità, certamente ricca e plurivoca, ma non per questo del tutto caotica, che le è intrinseca.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, nel nostro caso il più difficile di questi due passaggi è forse proprio il primo. Sia nella riflessione estetica di Hegel che in quella di Adorno, infatti, il riferimento all'arte è costante e determinante. Nei suoi corsi universitari, ad esempio, Hegel chiarisce fin dalle prime battute che l'estetica di cui intende trattare a lezione va definita e sviluppata nel senso specifico di un ragionamento teoretico sull'arte²², in quanto forma di espressione materiale di un contenuto spirituale. Tanto che, proprio a partire di qui, buona parte dell'estetica successiva assumerà inequivocabilmente le sembianze di filosofia dell'arte, dove quest'ultima è perlopiù da intendersi come artefatto, come opera, soprattutto come arte bella.

²² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H.G. Hotho* (= LE), Laterza, Roma-Bari 2000, p. 3: «L'oggetto della nostra considerazione si determina come il regno del bello, più precisamente come il campo dell'arte». Poco più avanti viene, inoltre, puntualizzato che «si è trasformata la ricerca intorno all'arte in una ricerca intorno al sentimento. [...] Anche il nome estetica appartiene a questo modo di considerare. Questo nome è dunque in realtà inappropriato, ma il nome è indifferente. È stato impiegato anche il nome callistica, ma qui si ha a che fare non con il bello in genere, bensì con il bello d'arte» (pp. 16-17). Similmente, già nel corso del 1820-1821: «Queste lezioni sono dedicate all'Estetica e il loro ambito è il bello, principalmente l'arte. Il nome indica la scienza della sensazione, poiché un tempo in questa scienza si esaminavano le impressioni sul sentire; questa espressione non è però adeguata, dato che qui si tratta solamente della bellezza dell'arte e non delle sensazioni causate dalla natura» (cit. in G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, a cura di F. Iannelli, M. Farina, G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2023, p. 224; per questo corso si può fare riferimento a G. W. F. Hegel, *Aesthetik. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg. Berlin 1820/21*, hrsg. von N. Hebing, in G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 28.1: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Meiner, Hamburg 2015, pp. 4-214, trad. it. *Estetica. Semestre invernale 1820/21* [manoscritto di Wilhelm von Ascheberg e Willem Sax van Terborg], a cura di F. Iannelli e M. Farina, Orthotes, Napoli [in stampa]). Su questo punto cfr. G. Pinna, *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, in «Giornale critico della filosofia italiana», vol. 81 (2001), pp. 503-511 e il più recente (e più aggiornato, alla luce delle nuove fonti rinvenute) F. Iannelli, *Arte, Estetica e Storia dell'Arte in Hegel*, in G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, cit., pp. 219-251, in particolare pp. 223-225.

Da un lato, la teoria estetica di Adorno è quanto mai lontana da questa posizione, e anzi può dirsi concepita – sotto la guida del motto schlegeliano per cui «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca di solito una delle due: o la filosofia o l'arte»²³ – proprio *contro* l'idea di fare dell'estetica una mera disciplina filosofica del bello artistico²⁴. Dall'altro, però, anche la teoria estetica di Adorno non si divincola così facilmente dal riferirsi all'arte in generale, oltre che a ben determinati fenomeni artistici, assunta quanto meno quale paradigma privilegiato attraverso il quale l'estetico, ossia quella componente mimetica dell'esperienza che ha carattere aconcettuale, trova poi di fatto la migliore espressione, pur non potendovisi ridurre.

Considerare l'estetico al di fuori degli stretti confini dell'artistico richiede, quindi, comunque di chiarire il posto che l'arte propriamente intesa occupa in questo discorso. Ciò significa cercare la risposta a domande quali: perché proprio le opere d'arte sembrano essere il miglior strumento espressivo per dare disposizione all'estetico? L'elemento veritativo dell'estetico come elemento dialettico è in ogni caso artisticamente configurabile? Può essere inteso come qualcosa che trova nell'arte la sua espressione più perspicua, ma che riguarda anche altri aspetti della teoria e della prassi (filosofica e non)? Oppure è qualcosa che, ancor più radicalmente, esula del tutto dall'arte e va compreso al di fuori dei suoi paradigmi? Su tutti questi punti bisognerà ritornare.

Per svolgere, invece, il secondo dei passaggi descritti, vale a dire per delineare con maggiore precisione possibile una diversa e più ampia accezione di estetico come momento veritativo mimetico-aconcettuale fondamentale per la dialettica, che è poi il principale obiettivo di questo lavoro, sarà quindi necessario muoversi nelle riflessioni dei nostri due autori di riferimento in cerca di quei luoghi in cui a essere enfatizzata è l'operatività della componente esperienziale del processo dialettico stesso e metterli sotto

²³ Cfr. R. Tiedemann, G. Adorno, *Editorisches Nachwort* (1971), trad. it. di G. Matteucci, *Postilla editoriale*, in TE, pp. 491-500, p. 499.

²⁴ TE, p. 353: «L'estetica presenta alla filosofia il conto per il fatto che la pratica accademica l'ha degradata a disciplina». Questo punto è messo bene in evidenza nell'*Introduzione* di Desideri e Matteucci alla nuova edizione italiana di *Teoria estetica*: «[S]in dalla metà degli anni Trenta Adorno non intende l'estetica nei confini angusti di una disciplina o comunque di una branca della filosofia, bensì come lo spazio decisivo in cui mettere in gioco la potenza critica del pensiero filosofico, in quanto è proprio in tale spazio che il nodo del rapporto tra immediatezza e mediazione si stringe nella forma di una reciproca negatività» (F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione*, in TE, pp. IX-XXXIV, p. XII).

esame in modo da far emergere ciò che, se appiattito sull'equazione fra estetico e artistico, rischia di rimanere implicito. L'estetico andrà allora rintracciato, per così dire, “fra le righe”, nella sua plurivocità, più che ricondotto a formulazioni esplicite e univoche.

Da questo punto di vista, un altro aspetto assai interessante, di cui è utile tenere conto per il nostro lavoro, è il fatto che in entrambi i teorici della dialettica la riflessione estetica assume un'articolazione molto particolare e molto poco sistematica. In entrambi i casi, infatti, essa non trova mai una configurazione pienamente strutturata e consegnata ai lettori in una versione definitiva, bensì, tutto all'opposto, è significativamente contraddistinta da quello che si potrebbe definire come un carattere di permanente *work in progress*.

Già solo pensando a quelle che solitamente vengono considerate le “estetiche” dei due autori, ci troviamo ad avere a che fare con lavori tutt'altro che organizzati in una forma pensata per la pubblicazione e giunti a noi esclusivamente per il tramite di edizioni postume, che, nostro malgrado, possono dirsi aderenti a ciò che i loro autori avevano in mente soltanto in parte.

Anche senza addentrarsi nelle complesse vicende editoriali che le riguardano, basti ricordare che l'estetica di Hegel trova principalmente forma scritta nei quaderni di appunti presi a lezione dai suoi allievi, variamente raccolti e rielaborati in seguito alla morte del maestro e nel tempo redatti in edizioni fra loro anche molto differenti²⁵, in alcuni punti persino discordanti, cosa che a tutt'oggi – essendo, tra l'altro, molte pagine ancora in fase di pubblicazione e alcune addirittura di recentissima scoperta²⁶ – tiene impegnati gli

²⁵ Come noto, Hegel non ha mai scritto una vera e propria opera di estetica. Ciò che solitamente si intende riferendosi all'*Estetica* di Hegel è, infatti, l'insieme degli appunti dei suoi corsi sull'argomento, specie nella versione pubblicata dall'allievo H. G. Hotho, in cui diversi materiali sono stati da questo fusi fra loro e risistemati in maniera più o meno arbitraria; si veda G. W. F. Hegel, *Ästhetik* (1842-1843, postumo), trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, a cura di N. Merker, 2 voll., Einaudi, Torino 1967, nuova edizione con introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997. La storia editoriale delle lezioni di estetica è, però, più complessa e non può essere qui ripercorsa nel dettaglio; per una sua ricognizione chiara e sintetica si veda, ad esempio, l'*Introduzione* di P. D'Angelo a LE, pp. V-XXXVI, in particolare pp. V-XXI. Per un elenco esaustivo delle *Nachschriften* a noi oggi disponibili, completo dei riferimenti alle traduzioni italiane esistenti o in corso di pubblicazione, si rimanda alla bibliografia contenuta in appendice a G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, cit., pp. 331-332.

²⁶ Cfr. A. Gethmann-Siefert, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 13-31 e G. W.

studiosi in un delicato lavoro di ricostruzione del dettato hegeliano quanto più fedele e completa possibile.

Per quanto frutto della sua penna, l'estetica di Adorno non è poi tanto meno problematica. Questa tenta, infatti, di condensarsi nell'ultima grande opera cui egli riesce a mettere mano in vita, rimasta tuttavia incompiuta e pubblicata, a circa un anno dalla morte improvvisa dell'autore²⁷, più o meno così come questi l'aveva lasciata, ossia allo stato di un'immane raccolta di frammenti, ancora da revisionare e riordinare²⁸ – e, per forza di cose, privati, nell'edizione a stampa, di tutto l'apparato di annotazioni e commenti a margine che ne attestano l'elaborazione ancora in corso²⁹ –, i quali, seguendo molteplici fili conduttori in continuo rimando fra loro, danno luogo a una trattazione dall'architettura labirintica e avviluppata.

Ma non è tutto. Come è facile che accada in pensatori così prolifici, sia Hegel che Adorno ragionano su temi di estetica, o, ancor meglio per la nostra indagine, sul tema dell'estetico nel senso che a noi interessa, anche indipendentemente dal riferimento al campo dell'arte, in molti e vari altri luoghi, disseminati lungo tutto il loro percorso filosofico. Pagine che si interrogano su questioni quali la matrice sensibile-percettiva del rapporto all'alterità e il ruolo veritativo di un momento estetico-esperienziale nella

F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, cit., in particolare l'*Introduzione* di F. Iannelli, G. Pinna e M. Farina (ivi, pp. 15-17).

²⁷ La prima edizione tedesca di *Ästhetische Theorie* è del 1970, cui ha fatto seguito una seconda edizione nel 1973, con qualche lieve correzione e l'aggiunta di un indice analitico (*Begriffsregister*) elaborato nel 1971, poi ristampata senza modifiche. Entrambe le edizioni originali sono state pubblicate dall'editore Suhrkamp. La prima traduzione italiana è quella del 1975 di E. De Angelis per Einaudi. La più recente, cui qui faremo riferimento, è quella del 2009 a cura di G. Matteucci e F. Desideri sempre per Einaudi, condotta sul testo stabilito dall'edizione tedesca del 1973 (con la sola omissione del *Begriffsregister*).

²⁸ Cfr. R. Tiedemann, G. Adorno, *Postilla editoriale*, cit.

²⁹ Apparato in parte reso disponibile dalla recente pubblicazione di Th. W. Adorno, *Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹*, hrsg. von M. Endres, A. Pichler, C. Zittel, 2 Bände, De Gruyter, Berlin-Boston 2021. Si tratta di un'utilissima edizione critico-testuale che, in due volumi di grande formato, raccoglie numerosi materiali preparatori di *Teoria estetica* attraverso la riproduzione di più di duecento fogli fra manoscritti e dattiloscritti (questi a loro volta spesso corretti e annotati a mano da Adorno stesso e dalle sue due più preziose collaboratrici, la moglie Gretel e la segretaria Elfriede Olbrich), presentati sotto forma di facsimili, tutti affiancati da una fedele trascrizione diplomatica che li rende interamente decifrabili, dunque di molto più facile lettura e soprattutto accessibili anche senza dover ricorrere alla consultazione in archivio degli originali.

dialettica, affrontate da diverse angolature a seconda del contesto, si trovano non soltanto nelle opere più strettamente teoretiche, ma anche in una vasta serie di materiali più o meno disponibili, fra cui saggi, studi, appunti, testi di seminari, trascrizioni di lezioni.

Come accennato in precedenza, questa forma mai definitiva e mai conclusa della riflessione estetica potrebbe non essere, al di là delle evidenti contingenze, proprio del tutto casuale. Quando l'estetico diventa oggetto di riflessione, sembra, infatti, essere la cosa stessa a richiedere una trattazione aperta e in continua evoluzione. È, cioè, l'estetico in quanto tale a non essere mai davvero fissabile in una definizione puntuale e monosemica, mai interamente circoscrivibile in uno schema ordinato da categorie, i cui confini siano tracciati in modo netto e imm modificabile. Per usare nuovamente parole di Adorno, proprio perché l'estetica, per sua natura, «vuole andare all'aperto e allo scoperto, le si impone il sacrificio di qualunque sicurezza presa in prestito dalle scienze»³⁰.

Il carattere di ulteriorità e non-identità dell'estetico impone al pensiero di piegarsi alla malleabilità della dimensione indeterminata cui appartiene e di farsi esso stesso malleabile, così da poter concepire, pur senza ingabbiarlo in un concetto chiuso e statico, quel di più di non configurato che eccede e sopravanza, dunque rifugge, ogni configurazione. L'estetica, intesa come riflessione filosofica sull'estetico, assume allora una forma frammentaria e laboratoriale, perché è il suo stesso contenuto a esigere continue riconsiderazioni, rielaborazioni, riconfigurazioni.

L'estetico, si potrebbe dire riprendendo un'immagine che abbiamo già utilizzato, può essere delineato – peraltro mai esaustivamente – soltanto attraverso un impianto che assume le sembianze della costellazione. Le “estetiche” di Hegel e Adorno, sparse fra le opere e le lezioni, ripensate lungo tutto l'arco del loro percorso filosofico e mai assestatesi definitivamente, sembrano esserne un ottimo esempio.

Per quanto riguarda Hegel, diversi studiosi si sono sforzati di evidenziare quanto, in generale, la struttura sistematica della sua filosofia sia in realtà meno rigida dell'interpretazione schematica che talvolta ne è stata data³¹, quasi fosse interamente

³⁰ TE, p. 458.

³¹ Cfr. S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, C. Melica, *Suggestions on a Re-interpretation of Hegel's Philosophy of Absolute Spirit*, in S. Achella, F. Iannelli et al. (eds.), *The Owl's Flight*, cit., pp. 509-520.

costruita con l'intento di ricondurre ogni aspetto del reale entro un'impostazione a compartimenti stagni, cosa che ovviamente restituisce ben poco dell'elaborazione di un'idea *vitale* di dialettica, di cui il lavoro hegeliano, più e prima di ogni altro, ha esplicitato filosoficamente la forza e la pregnanza.

Questo vale in modo particolare per l'estetica, ambito in cui i problemi di fondo vengono continuamente riesaminati e sottoposti a non pochi slittamenti, dalle fasi giovanili fino alla produzione della maturità³², facendone un campo fertile in cui la ricerca degli elementi che ci restituiscano un significato più fluido dell'estetico, come quello che qui vogliamo provare a delineare, potrebbe rivelarsi fruttuosa.

Lo stesso può dirsi dell'estetica adorniana. Basti pensare alla conformazione asistemica, paratattica e policentrica della grande opera postuma, in cui indagare un tema specifico significa cercare di farlo emergere rintracciandone le componenti lungo i molteplici fili che, al suo interno, si dipanano e si aggrovigliano di continuo, senza, peraltro, possedere mai la certezza che la matassa sia stata effettivamente sbrogliata. Seguendoli, ci si accorge, anche in questo caso, di quanto i problemi di fondo che essi sviluppano fossero nella mente di Adorno fin dal primo dei suoi libri³³.

³² Sull'estetica di Hegel come *work in progress* cfr. M. Farina, A. L. Siani, *Introduzione* a Idd. (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 7-12, p. 10 e A. Gethmann-Sieft, *Einführung in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2005, p. 38. Sull'impostazione sistematica in senso dogmatico come frutto della rielaborazione di Hotho e sul carattere aperto e dinamico delle lezioni di estetica cfr. A. Gethmann-Sieft, *Hegels «Ästhetik oder Philosophie der Kunst»*, in G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von A. Gethmann-Sieft, Meiner, Hamburg 2003, pp. XV-XLVI, pp. XXI e sgg.; Ead., *Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste. Hegels Vorlesung über «Aesthetica sive philosophiam artis» von 1826*, in G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Sieft, J. Kwon, K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 9-39, p. 29; Ead., *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., pp. 15-28.

³³ Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), trad. it. di A. Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1962, nato dalla tesi scritta per il conseguimento della libera docenza e primo punto davvero filosofico nell'opera di Adorno – il cui pensiero, in realtà, all'altezza dei primi anni Trenta, si era già potuto scorgere *in nuce* in diversi articoli di critica musicale. Come si può notare, emblematico per il nostro discorso è il titolo stesso di questo primo lavoro, dal quale si evince già come per Adorno l'estetico risponda fin dall'inizio a una compagine complessa, di certo non circoscrivibile al solo ambito artistico, la cui "costruzione" richiede l'assemblaggio di un insieme plurale di elementi e di significati.

Non si dimentichi, infine, il ruolo svolto per la riflessione estetica di entrambi gli autori dai corsi universitari³⁴. L'importanza del *cosa* e del *come* in ambito estetico viene trattato a lezione potrebbe, infatti, essere letta anche come indice dell'esigenza, essendo l'estetico refrattario alla definizione, di rimetterlo continuamente in discussione. Il che, in questo caso, significa letteralmente discuterne a voce, come se la trattazione orale permettesse un grado di rielaborazione laboratoriale, un flusso di pensiero, un procedere che è, appunto, esso stesso dinamico e sempre in corso di svolgimento e che la scrittura, tematizzazione fissata nero su bianco, rischia invece di bloccare. Ancora una volta, l'estetico si rivela un elemento intrinsecamente e fortemente *dialettico* – qui davvero in tutti i sensi.

3. Riconfigurazione

In linea del tutto generale, si può dire che sia Hegel che Adorno pongano al centro della propria filosofia l'indagine sulla verità. Per loro, cioè, il pensiero filosofico altro non è che un incessante sforzo, condotto con il massimo rigore teoretico, ma sempre alimentato dall'esperienza concreta e mai risolvendosi in astrazioni dogmatiche, tutto teso, più o meno asintoticamente, a delineare in cosa consista il vero. E cioè: entro quali rapporti dialettici si costituisce, mediante quali modalità può essere esperito, in che misura e in che modo si può comprendere, afferrare, concettualizzare, come si dispiega a livello fenomenologico, storico, spazio-temporale, ma anche cognitivo, conoscitivo, discorsivo, attraverso quali operazioni, dispositivi, mezzi, linguaggi può essere

³⁴ Hegel tiene cinque corsi sull'estetica: uno a Heidelberg, nel 1818; quattro a Berlino, nel semestre invernale 1820-1821, in quelli estivi 1823 e 1826, in quello invernale 1828-1829. Per una panoramica dei materiali a noi disponibili relativi a questi corsi si veda la già citata bibliografia in appendice a G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, cit., pp. 331-332. Adorno tiene sei corsi (due dei quali occupano, però, due semestri, per un totale, quindi, di otto semestri) sull'estetica, tutti a Francoforte sul Meno: nel semestre estivo 1950, in quelli invernali 1950-1951, 1955-1956 e 1958-1959, in quello estivo 1961, che prosegue in quello invernale 1961-1962, infine in quello estivo 1967, che prosegue in quello invernale 1967-1968. Per una panoramica dei materiali a noi disponibili relativi a questi corsi si veda E. Villani, *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in G. Matteucci (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, Aesthetica, Milano 2019, pp. 139-149.

configurato, espresso, comunicato. Tutto ciò sempre tenendo fermo a un'idea di verità come processo in movimento e in divenire.

All'interno di questo processo estremamente articolato di esperienza e conoscenza, entrano in gioco, ciascuna secondo i propri modi e i propri tempi, eppure in un costante rapporto di integrazione e mediazione reciproche, le componenti e le operazioni rispondenti sia alla mimesi estetico-aconcettuale che alla ragione logico-concettuale. Eppure, benché queste due dimensioni, come si sta cercando di evidenziare, non viaggino su due piani separati e indipendenti, ma, anzi, si sviluppino proprio mediante una vicendevole compenetrazione e interdipendenza, sembra abbastanza fuor di dubbio che esperienza mimetica e conoscenza razionale del reale restino comunque due cose mai del tutto sovrapponibili.

Come vedremo, è proprio intorno alla diversa operatività di queste due modalità di entrare in contatto con l'altro da sé e intorno a questa non sovrapponibilità di esperienza e conoscenza che si gioca la diversa elaborazione di un modello dialettico di filosofia che sia in grado di rendere conto del dispiegarsi dell'intero processo.

Essendo il pensiero dialettico, appunto, un *pensiero*, a tutta prima verrebbe quasi spontaneo attribuire alla dialettica come metodo filosofico, specie pensando alla dialettica speculativa di stampo hegeliano, il riconoscimento di un primato della componente concettuale. E tuttavia, a ben vedere, è invero proprio il momento estetico-esperienziale del nostro contatto e della nostra interrelazione con la realtà ciò che implica di concepire dialetticamente questa stessa realtà e, di conseguenza, il pensiero che tenta di penetrarla e configurarla razionalmente.

È, infatti, soltanto a causa e in virtù di un momento di affinità mimetica con un sensibile esperito esteticamente che entra nel nostro campo percettivo qualcosa di indeterminato, di non ancora configurato, e che, proprio perché questo qualcosa è da noi percepito come significativo nella sua indeterminatezza, quel momento estetico funge da innesco per il pensiero a produrre nuove configurazioni. È, del resto, proprio attraverso questo susseguirsi di non-configurati percepiti e configurazioni di senso, o, per dire altrimenti, attraverso la continua contraddizione fra un sensibile non-identico esperito e la mediazione concettuale della sua residualità e indeterminatezza tramite la sua riconduzione entro un orizzonte logico di identità, che via via dispieghiamo il reale al fine

di percepirlo e conoscerlo come dotato di senso, laddove la verità sta in nient'altro che in questo stesso processo di dispiegamento.

Appare chiaro che, se l'estetico viene inteso come quel momento che muove processualmente la realtà e dunque richiede di pensare dialetticamente la verità – concependo, appunto, anche quest'ultima come processo esperienziale molto più che come conoscenza razionale acquisita –, allora il suo ruolo sarà ben più importante, anche per il filosofare, di un semplice primato *soltanto* cronologico del sensibile, a discapito di un primato logico-ontologico del concettuale, come sembrerebbe teorizzare la dialettica hegeliana. Come chiariremo nella fase più inoltrata di questo lavoro, l'estetico potrebbe, allora, anche essere pensato come ciò che, proprio per questo suo carattere dinamico di indeterminatezza e, per così dire, di eccedenza rispetto a quanto noi siamo in grado di configurare concettualmente, impone di ripensare i nostri stessi paradigmi concettuali.

Proprio qui è forse insito il passaggio a una dialettica negativa. Proprio in questo ripensamento, attuato in maniera radicale, si potrebbe, infatti, rintracciare l'esigenza di concepire il riscatto, o quanto meno il sopravanzamento inestinguibile, del non-identico sull'identità – che è poi uno dei principi cardine della dialettica adorniana – come un riscatto del mimetico, del sensibile, dell'aconcettuale, ovvero del piano dell'estetico, sulle pretese identificanti della ragione, ovvero su un dominio ipertrofico e incontrastato del piano del concettuale.

L'estetico diventa, così, precisamente l'elemento di attrito, di scarto, di differenza fra la dialettica hegeliana e quella adorniana, laddove quest'ultima preme affinché esso non venga più considerato alla stregua di mera premessa del concettuale, che ne rimuoverebbe, affermandosi, la matrice sensibile e non-identica, portando anche l'evidente rischio che le due dimensioni finiscano per essere di fatto concepibili soltanto come escludentesi a vicenda o come l'una (quella della *ratio*) l'invalidamento – più che l'inveramento nel senso autentico dell'*Aufhebung*³⁵ – dell'altra (quella della *mimesis*).

Perché vera dialettica vi sia, esse dovrebbero piuttosto alimentarsi l'un l'altra, in un costante rapporto di implicazione, configurazione, integrazione, mediazione reciproche. L'impossibilità di una totale assimilazione razionale del portato della mimesi emerge,

³⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik* (1812-1816, 1831), trad. it. di A. Moni rivista da C. Cesa, *Scienza della logica*, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1994, vol. 1, pp. 100-101.

dunque, come elemento critico che impone di ripensare una dialettica speculativa modellata sull'affermazione dello spirito assoluto e di elaborare una dialettica nuova.

Ecco che, allora, il confronto fra i due modelli dialettici presi in esame si rivela particolarmente proficuo per comprendere meglio come funzionino estetico e concettuale, intesi come due diverse modalità di rapportarsi all'alterità, e come queste possano essere entrambe contemporaneamente operative – senza gerarchie di sorta – nel processo mediante il quale esperiamo e conosciamo filosoficamente il reale.

Questo tipo di analisi spinge, inoltre, a interrogarsi criticamente sull'esigenza del pensiero dialettico in generale di passare da un modello più fortemente sistematico e concettuale, come poteva essere quello di uno Hegel maturo, a un modello asistematico e negativo, che certo non dimentichi la necessità della filosofia di servirsi di apparati concettuali – giacché il *medium* del pensare filosofico è e non può non essere il concetto – ma che, tuttavia, al contempo, come è proprio la riflessione adorniana a suggerire, si renda consapevole della violenza che la conoscenza per il tramite del concetto fa alle cose³⁶. E che, come passo ancora ulteriore, alla luce di questa consapevolezza, muova nella direzione di riabilitare, contro un'idea di verità come pura conoscenza razionale, un'idea di verità come esperienza, la quale – dialetticamente, appunto – dovrebbe includere, anziché reprimere, il momento veritativo dell'estetico.

In questa rielaborazione della dialettica si potrebbe, fra l'altro, scorgere un interessante passaggio teoretico-estetico da una concezione della verità più contemplativa a una più immersiva e, in questo senso, anche più vicina al modo in cui l'estetica filosofica contemporanea va ormai sempre più intendendo la dimensione dell'estetico e dell'esperienza estetica in generale, estesa ben oltre i confini dell'artistico, se non addirittura del tutto indipendente da esso. Passaggio in cui, per giunta, si manifesta la crescente urgenza per la filosofia di riesaminare, entro la complessa società odierna, in

³⁶ Il tema della conoscenza come violenza del pensiero sugli oggetti ritorna continuamente, variamente declinato, in tutta la filosofia di Adorno. Emblematico, a questo proposito, è già l'aforisma intitolato *Per finire*, posto in conclusione di *Minima moralia*. Cfr. Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944-1947), trad. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979 (= MM), p. 304.

cui le idee stesse di realtà e di verità vengono rimesse in discussione³⁷, le possibilità offerte da differenti modelli di interpretazione, espressione e comunicazione del reale e del vero, quali, appunto, quello cognitivo-concettuale della teoresi e quello percettuale-esperienziale dell'estetico ampiamente inteso.

4. *Schema del lavoro*

Questi, in breve, i temi che verranno sviluppati nel corso del presente studio. Quanto alla struttura, il lavoro si compone di quattro capitoli, suddivisi in due parti di due capitoli ciascuna e a loro volta internamente articolati in più paragrafi, cui si aggiunge infine un capitolo di conclusioni. Si schematizzano di seguito gli argomenti principali di ogni parte.

La prima parte è dedicata anzitutto alla spiegazione di come vada intesa l'idea dell'estetico in quanto elemento aconcettuale che si situa nell'intersezione di mimesi ed esperienza. Viene, quindi, ricostruita una nozione di verità estetica nei due autori di riferimento, passando attraverso una ricognizione del significato del concetto di esperienza all'interno della loro produzione filosofica e proponendo un'analisi del ruolo dell'estetico – inteso come si è per ora brevemente descritto e come verrà in questa parte maggiormente illustrato – nel rapporto con l'altro da sé, anche in riferimento a ciò che differenzia dimensione o modalità estetico-mimetico-aconcettuale e logico-razionale-concettuale di esperienza e conoscenza della realtà. Al contempo viene, però, anche evidenziato il rapporto di corrispondenza biunivoca, interazione dinamica, mediazione reciproca, costante coimplicazione e intersezione di queste ultime, sottolineando particolarmente l'importanza di tenere insieme la matrice teoretica della riflessione estetica con la matrice estetica della riflessione teoretica.

Questa prima parte, più nello specifico, si apre con la tematizzazione di alcuni termini chiave della ricerca e si articola in due capitoli. Nel primo si tenta di delineare una nozione

³⁷ Basti pensare a temi quali l'ambiguità dello statuto della realtà virtuale o creata attraverso sistemi di intelligenza artificiale generativa e la problematicità della cosiddetta "post-verità", le cui criticità sono oggi sempre più rilevanti e, di conseguenza, anche poste al centro dell'attuale dibattito filosofico con sempre maggiore urgenza e attenzione.

di estetico a partire dalla prospettiva hegeliana. Questo viene fatto non tanto attraverso la vera e propria estetica di Hegel, quanto attraverso le prime parti della *Fenomenologia dello spirito*, con particolare attenzione alla dinamica della figura della certezza sensibile, e alcuni luoghi dell'*Enciclopedia*, con particolare attenzione alla concezione hegeliana del principio dell'esperienza. Il capitolo si chiude con l'interrogazione sullo statuto ambiguo dell'estetico come momento di per sé veritativo per il modello dialettico elaborato da Hegel, ambiguità che sembra derivare da una tensione intrinseca a quest'ultimo, per cui l'equazione di verità e identità potrebbe implicare l'estromissione dell'aconcettuale dalla dimensione propriamente concettuale del vero.

Nel secondo capitolo viene, invece, presa in considerazione la prospettiva adorniana, dalla quale emerge una concezione dell'estetico che rimanda per diversi aspetti alla dimensione esperienziale della prassi. Cercando di rintracciarne gli assi nella postuma *Teoria estetica*, ma facendo riferimento anche ad altri testi, viene ricostruita l'idea adorniana di estetico come relazione di affinità mimetica del soggetto con l'oggetto e come momento di innesco del pensiero. Entro questo quadro vengono, inoltre, analizzate due nozioni adorniane di difficile definizione, quella di «comportamento estetico» e quella di «esperienza metafisica», proponendone un'interpretazione che spieghi la loro collocazione all'interno dell'indagine sul rapporto fra l'estetico e la dialettica. Individuando una sovrapposizione fra l'estetico per come qui indagato e il concetto di non-identico per come elaborato dalla dialettica negativa di Adorno, viene, infine, ripresa l'interrogazione sullo statuto della verità estetica all'interno di un diverso modello di dialettica, incentrato proprio sulla persistenza della non-identità.

La seconda parte del lavoro è dedicata al ruolo ricoperto dall'estetico, compreso secondo le coordinate tratteggiate nella prima parte, nella dialettica. Qui viene, quindi, approfondita l'esigenza del pensiero filosofico di conferire senso al reale e concepire la verità entro un processo dialettico, chiarendo ulteriormente come il momento dell'estetico-esperienziale sia determinante nel far emergere tale esigenza e nell'implicare una precisa configurazione, diversa nei due autori, eppure in molti aspetti anche convergente, di tale processo. L'estetico viene, quindi, interpretato come possibile discriminare fra i due modelli di dialettica presi in esame, in quanto elemento critico che impone il ripensamento della dialettica speculativa hegeliana a favore di una dialettica,

come quella negativa adorniana, che sia realmente inclusiva e custode, anziché celatamente repressiva e coercitiva, del momento veritativo dell'estetico non-identico. Nel fare ciò viene, inoltre, evidenziato come sia l'elaborazione della dialettica in quanto modello filosofico che l'elaborazione dell'estetico in quanto elemento espressivo assumano un peculiare carattere laboratoriale.

Anche in questo caso la trattazione si articola in due capitoli. Il primo (di questa parte, terzo del lavoro nel suo complesso) è incentrato sulla critica immanente che porta Adorno a ripensare la dialettica di Hegel attraverso la nozione chiave di non-identico e a lavorare a un nuovo modello, quello della dialettica negativa, attraverso un percorso di riconfigurazione del paradigma hegeliano dall'interno, insistendo particolarmente sulla forza della contraddizione e della negazione come aspetti più produttivi e mettendo, invece, in discussione gli aspetti più affermativi del sistema. Da un punto di vista metodologico, il capitolo intende ricostruire come questo percorso critico prenda forma a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta attraverso l'insegnamento universitario e i materiali che confluiranno nei *Tre studi su Hegel*, per concretizzarsi soltanto in seguito nell'opera adorniana più strettamente teoretica con la pubblicazione di *Dialettica negativa*.

L'ultimo capitolo (secondo della seconda parte, quarto del lavoro nel suo complesso) affronta il tema dell'espressione. Una volta circoscritto il campo d'indagine all'interno di un tema di per sé molto vasto e già largamente dibattuto, l'intreccio fra l'estetico e la dialettica che è andato delineandosi nei capitoli precedenti viene infine ulteriormente sviluppato in relazione all'operatività delle forme espressive dell'arte e del linguaggio, cercando qui di mantenere le prospettive di Hegel e Adorno in costante dialogo. Viene, quindi, mostrato come sia possibile esprimere dialetticamente l'elemento estetico dell'esperienza secondo diverse modalità di una sua configurazione e, più in particolare, in che modo il pensiero dialettico, inevitabilmente chiamato a esprimersi attraverso un apparato concettuale, possa dare adeguata espressione all'aconcettuale mantenendosi, anche nell'utilizzo del linguaggio filosofico, nell'interazione dinamica di *mimesis* e *ratio*.

Chiude il lavoro un capitolo conclusivo in cui, ripercorrendo le tesi principali, rimarcando i punti salienti e indicando possibili prospettive di sviluppo, vengono tratte le somme della ricerca.

PARTE PRIMA

*L'estetico come elemento aconcettuale
fra mimesi ed esperienza*

1. ESPERIENZA E SENSIBILITÀ IN HEGEL

1.1 *Essenza mimetica*

Punto di avvio del nostro lavoro di comprensione della matrice mimetica del pensiero dialettico è l'indagine circa il ruolo veritativo di un elemento esperienziale, che potremmo anche chiamare estetico-aconcettuale, all'interno della concezione hegeliana della ragione umana, ovvero sulle tracce del «lungo cammino»³⁸ in cui quest'ultima è impegnata, travagliato processo di esperienza e conoscenza della realtà, teatro di svolgimento del progressivo dispiegarsi dello spirito come del sapere. A tal riguardo può essere utile prendere le mosse da un passo adorniano, breve quanto denso.

In uno dei suoi *Tre studi su Hegel*, in cui Adorno è intento a delineare e interpretare i principali *Aspetti della filosofia hegeliana* – questo il titolo editoriale dello studio, nato dai materiali preparatori per un discorso tenuto a Berlino nel 1956³⁹ –, leggiamo che «il concetto speculativo hegeliano salva la mimesi nell'atto in cui lo spirito prende coscienza di sé: la verità non è *adaequatio* ma affinità, e nel tramonto dell'idealismo, attraverso Hegel, questa reminiscenza che la ragione ha della sua essenza mimetica emerge come suo diritto umano»⁴⁰. L'utilità di servirsi di questo passo adorniano come punto di partenza consiste più che altro nel fatto che, in appena un paio di righe, figurano una serie di termini chiave in cui si trovano già enucleati concettualmente tutti i punti fondamentali della questione che è oggetto della nostra indagine. Vediamoli, quindi, con ordine.

Nella prima metà della frase compare, innanzitutto, il *concetto speculativo*, nozione cardine della filosofia di Hegel in senso ampio ed elemento focale della sua riflessione logico-teoretica in senso stretto, nonché elemento precipuo del suo specifico modello di dialettica. Abbiamo, poi, la *mimesi*, modalità esperienziale con cui lo spirito, che prende ora coscienza di sé in quanto *ratio*, sembra pur sempre mantenersi in qualche modo in

³⁸ G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008 (= FS), p. 21.

³⁹ Cfr. TSH, *Premessa*, pp. 29-31.

⁴⁰ TSH, pp. 70-71.

relazione, e – punto estremamente importante – una sua *salvazione*, proprio nell'atto di questa affermazione razionale.

Nella seconda metà della frase viene, quindi, chiamata in gioco la *verità*, non come *adaequatio rei et intellectus*, ossia non come mera conoscenza fondata sulla corrispondenza tra realtà e pensiero, bensì come relazione di *affinità* con l'alterità, vale a dire di somiglianza, che però mai si riduce a identità, con tutto quanto è altro da sé. A questo si connette il fatto che la *ragione*, rispondente a quella che stiamo delineando come dimensione del concettuale, ha una *reminiscenza*, dunque porta un segno, conserva una traccia, ricorda – come si è appena detto, «salva» (*errettet*) in qualche modo – la sua stessa *essenza mimetica*, questa sorta di affinità non intellettiva, non concettuale, con il reale, rispondente, invece, a quella che stiamo delineando come dimensione dell'estetico, dell'*aisthesis* in quanto tipo di contatto sensibile che ancora non conosce razionalmente il discrimine fra sé e altro.

A tutto ciò Adorno aggiunge, infine, il fatto che, con la messa in causa dell'idealismo, operata per tramite delle stesse categorie critiche della speculazione hegeliana, il riconoscimento della propria matrice aconcettuale da parte della ragione concettuale – si potrebbe dire della ragione illuminata, che, con le derive già messe in chiaro insieme al collega Max Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo*, degenera in ragione puramente strumentale⁴¹ – emerge sempre più come un diritto, come una prerogativa dell'umano nel suo complesso. Pena – questo uno dei problemi che premono maggiormente ai francofortesi, specie nell'ottica di una teoria critica della società – una razionalizzazione totale, che, a detrimento dell'essenza mimetica dell'esperienza e della conoscenza, conduce a una sterile disumanizzazione.

Tralasciando per il momento quest'ultimo punto, cerchiamo ora di approfondire in cosa consista questa essenza mimetica, come sia declinata all'interno della filosofia hegeliana e in che senso possa essere pensata come un momento estetico che, innervando l'esperienza, concorre al dispiegamento del vero all'interno del processo dialettico.

⁴¹ Cfr. Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 e M. Horkheimer, *Eclipse of reason* (1947), trad. it. di E. V. Spagnol, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi, Torino 1969.

1.2 *Alterità residuale*

Esperienza e rammemorazione costituiscono due dei temi principali della prima opera teoretica più propriamente sistematica di Hegel, la quale, fra le altre cose, si interroga fin dalle prime battute sul momento di «immediatezza aconcettuale»⁴² da cui prende l'avvio il «movimento vitale della verità»⁴³: la *Fenomenologia dello spirito*. In questa «prima parte del sistema»⁴⁴, Hegel presenta diverse modalità di rapportarsi al reale, descrivendo per ciascuna il processo che in essa viene attraversato – precisamente *esperito* – dalla coscienza, così che di volta in volta sia possibile vagliarne le attività epistemiche e metterne alla prova le pretese conoscitive.

Queste, laddove insoddisfatte, diventano indice della necessità di un ulteriore sviluppo cognitivo, di un ulteriore passo in avanti del progredire della coscienza in cammino, fino al punto in cui la strutturazione logica di tutto quanto è altro da sé non risulti più nell'esperienza di una realtà che presenta elementi residuali o incoerenti rispetto alla coscienza stessa, ossia, in altri termini, fino al punto in cui l'esperienza dell'alterità non si configuri più per la coscienza come esperienza di «qualcosa di estraneo»⁴⁵, bensì come un essere «presso di sé nel *suo* essere-altro come tale»⁴⁶.

Non è difficile rilevare come, per lo meno a uno sguardo sommario, quella hegeliana si presenti molto più di frequente come una filosofia fortemente concettuale, costruita, nel suo impianto complessivo, sul processo di sviluppo di un sapere assoluto, nel senso più letterale di sciolto da qualsiasi vincolo, e sull'idea di un pensiero specificamente speculativo, in grado, appunto, di divincolarsi – una volta concepito nella sua vera essenza, per così dire, nella sua purezza spirituale – da qualsiasi elemento residuo di sensibilità particolare materiale. Questo il principio che, per Hegel, si rivelerebbe al pensare filosofico come ciò che, proprio in ragione della sua assolutezza infinita e universale, informa il reale nella sua totalità, dimostrandosi sotteso non solo a ogni sua

⁴² FS, p. 23.

⁴³ FS, p. 33.

⁴⁴ FS, p. 21.

⁴⁵ FS, p. 67.

⁴⁶ FS, p. 515.

componente, ma anche a ogni nostra esperienza di esso, persino la più spontanea, rudimentale, accidentale.

Da questo punto di vista, la filosofia hegeliana appare, quindi, quasi interamente votata, dalle sue premesse fino ai suoi esiti ultimi, passando per tutta una complessa rete di articolazioni interne, a rendere esplicito il primato logico-ontologico dello spirituale sul sensibile, della forma pura sulla materia, del concettuale sull'aconcettuale, dispiegando, mediante un indefesso sforzo teoretico, la sostanziale superiorità del «senso» inteso come «il significato, ovvero l'altro del sensibile, l'interno, il pensiero, l'universale della Cosa» rispetto al «senso» inteso, all'opposto, come «l'organo immediato dell'apprensione sensibile»⁴⁷.

Secondo tale approccio, l'intento di una filosofia così concepita sarebbe quello di perseguire, come ha notato Garelli, «la vocazione *anestetica* del *Geist* hegeliano, che sembra ricercare pace per la propria costitutiva inquietudine solamente nella negazione dell'estetico», proprio in quanto *aísthesis*, – «appunto: dello spazio e del tempo – in nome del sapere concettuale»⁴⁸, tralasciando, così, a conti fatti, di riconoscere all'estetico il suo valore veritativo e il suo ruolo fondamentale all'interno del processo in cui si articola e si dispiega il pensiero dialettico⁴⁹.

Fra i principi fondamentali di una filosofia così maldisposta nei confronti di tutto quanto pertiene a una dimensione estetico-aconcettuale, sempre per restare nella prospettiva di uno sguardo soltanto superficiale alla riflessione di Hegel nel suo complesso, non ci si aspetterebbe certo di trovare quello dell'esperienza, nozione che da subito richiama alla mente l'idea di una relazione di concretezza empirica con l'alterità, di coglimento del corso del reale nell'esteriorità sensibile, o, ancora, di quella che più

⁴⁷ LE, p. 58. Il riferimento è a un famoso passo delle lezioni di estetica, in cui Hegel fa notare che il termine «senso» (*Sinn*) è in effetti «una parola meravigliosa, che possiede due significati contrapposti»: «il primo è la Cosa come un immediato, il secondo il pensiero della Cosa, e noi chiamiamo entrambi 'senso'» (*ibidem*).

⁴⁸ G. Garelli, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, il Mulino, Bologna 2010, p. 17.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 24. Naturalmente lo studio di Garelli mira, invece, proprio a mostrare che diversi elementi alla base di questo tipo di riconoscimento sono rintracciabili nella filosofia di Hegel e, in particolar modo, nell'approccio teoretico della *Fenomenologia dello spirito*, tutta concepita entro il quadro di una particolarissima «dimensione figurale», che, anche già solo dal punto di vista metodologico-formale, tradisce di fatto una certa resistenza «alla pretesa di un'assoluta negazione del sensibile» (*ibidem*).

sopra abbiamo chiamato affinità o essenza mimetica. E tuttavia, l'*Erfahrung* è, come accennato, uno dei concetti cardine intorno a cui ruota tutta la prima opera teoretica hegeliana, tanto da costituire, nell'idea iniziale dell'autore, il lemma centrale del titolo, che da *Scienza della ESPERIENZA della coscienza* – con «esperienza» posto in enfasi – diventerà solo in un secondo momento *Fenomenologia dello spirito*⁵⁰.

Benché nella *Fenomenologia* non occorran mai i termini estetico, estetica o loro derivazioni e, men che meno, compaiano nozioni quali *aisthesis* o *mimesis*, se noi intendiamo l'estetico come momento esperienziale caratterizzato da una forte componente sensibile-percettiva e dall'essere in qualche modo veritativo pur non avendo a che fare con la dimensione cognitivo-concettuale della conoscenza, ecco che allora molte pagine di quest'opera teoretica, in cui la questione della spiritualizzazione – ma potremmo dire concettualizzazione – del sensibile è sistematicamente messa a tema, assumono grande rilevanza per la nostra indagine. Come si diceva nell'introduzione a questo lavoro, l'estetico nell'accezione da noi intesa va ricercato fra le righe, rintracciando e facendo emergere quell'«essenza mimetica» dell'esperienza dell'alterità di cui parlava Adorno nel passo citato in apertura di questo capitolo.

Nel percorso conoscitivo intrapreso dalla coscienza, il cui svolgimento secondo una serie di tappe progressive rappresenta nient'altro che il contenuto – si potrebbe quasi dire la trama⁵¹ – di quest'opera hegeliana, l'esperienza indica proprio il continuo susseguirsi di oggetti, il dinamico avvicinarsi del reale, entro il campo percettivo della coscienza

⁵⁰ Cfr. G. Garelli, *Lo spirito dell'inquietudine*, saggio introduttivo in FS, pp. IX-XXXVIII, in particolare pp. XVI-XVII e FS, p. 55, nota 1.

⁵¹ Si allude qui all'idea, variamente riproposta nella letteratura critica, di leggere la *Fenomenologia* come una sorta di *Bildungsroman* filosofico che ripercorre – dunque, in un certo senso, narra, benché ovviamente con una prosa affatto peculiare – la travagliata storia della coscienza lungo, appunto, il proprio percorso di formazione. Così, per esempio, l'ormai classica lettura di J. Hyppolite, *Genèse et structure de la «Phénoménologie de l'esprit» de Hegel* (1946), trad. it. di G. A. De Toni, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 16-17: «[I]mportante ci sembra essere stata l'influenza del *Bildungsroman* (romanzo di formazione) dell'epoca. [...] Da parte sua la *Fenomenologia* di Hegel è il romanzo-di-formazione filosofico, percorre lo sviluppo della coscienza la quale, rinunciando alle sue convinzioni iniziali, attraverso le proprie esperienze raggiunge il punto di vista propriamente filosofico del sapere assoluto. Ciononpertanto secondo Hegel una simile storia della coscienza non è un romanzo ma un'opera scientifica». Utili all'approfondimento di questo tema le indicazioni offerte dal già citato G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit., di cui si veda in particolare il cap. *Pensare le figure. Transizione: il «romanzo» dello spirito*, pp. 79 e sgg.

stessa. Protagonista della *Fenomenologia* è, infatti, la «coscienza naturale», che senza dubbio già «preme verso il vero sapere», ma che, proprio in quanto considerata nella sua naturalità, a questo stadio di «presentazione del sapere nel suo apparire fenomenico»⁵² ancora si rapporta alle proprie esperienze senza avere contezza delle condizioni che le rendono possibili. Lungo questo travagliato itinerario, in altri termini, la coscienza esperisce l'alterità nella sua non-identità, dunque ancor sempre come, almeno parzialmente, estranea e residuale rispetto a se stessa.

Proprio in virtù di questo residuo apparentemente irriducibile, la modalità di esperienza in cui la coscienza in formazione si trova involupata potrebbe dirsi estetico-concettuale, almeno in un duplice senso. In primo luogo, perché implica ancora un non indifferente grado di exteriorità sensibile-percettiva, specie nelle primissime tappe del suo itinerario, che corrispondono, infatti, a quelle che Hegel chiama le figure della certezza sensibile (*sinnliche Gewißheit*) e della percezione (*Wahrnehmung*). In secondo luogo, perché a questo livello la razionalità concettuale del vero assoluto sta, per così dire, alle spalle della coscienza, in quanto, come essa scoprirà solo alla fine del tragitto, è in realtà già da sempre la condizione di possibilità della sua esperienza, senza che però, in questo primo momento esperienziale, essa sia ancora in grado di concepirla, ossia, appunto, di comprendere la propria stessa esperienza – nonché la propria stessa essenza – in termini razionali e concettuali.

Hegel, non a caso, precisa fin dall'inizio che il campo d'indagine della scienza dell'esperienza della coscienza, di cui si occupa la *Fenomenologia dello spirito*, è costituito dall'*Erscheinung*, e cioè dall'apparenza intesa come ciò che si mostra, si manifesta, si presenta fenomenicamente, appunto, semplicemente appare. L'*erscheinendes Wissen* di cui Hegel parla nell'*Introduzione* non è, infatti, un sapere apparente nel senso di meramente illusorio o fittizio, quanto piuttosto nel senso di sapere considerato nel momento iniziale del suo apparire, momento in cui ciò che si rende manifesto alla coscienza – e che del resto questa assume già come «reale al massimo grado»⁵³ – richiede ancora di essere verificato, di essere sottoposto al vaglio cognitivo che sarà in grado di stabilirne razionalmente la verità.

⁵² FS, p. 60.

⁵³ FS, p. 61.

Solo allora si renderà chiaro che questo manifestantesi, questa alterità residuale con cui la coscienza entra in contatto secondo una modalità riferibile a quella che abbiamo chiamato dimensione estetico-aconcettuale, ancora intrisa di esteriorità sensibile e non ancora concettualmente conscia, in realtà per Hegel «non è altro che il concetto non realizzato»⁵⁴, vale a dire il concetto che ancora non ha conosciuto la sua vera e piena realizzazione, ma che comunque è di là da realizzarsi.

Quella della coscienza in formazione è, quindi, al contempo esperienza di un'alterità ed esperienza di una relazione. Da un lato, essa esperisce il reale nella sua estraneità, in quanto distingue l'oggetto della propria esperienza come qualcosa di esistente indipendentemente da sé. Dall'altro, proprio perché il contatto con l'alterità manifestantesi risulta in un'esperienza che appare costitutivamente caratterizzata da un tipo di separazione fra sé e altro che essa ancora non è in grado di comprendere e di spiegare razionalmente, tale contatto diventa la premessa di un rapporto dinamico con il reale, diventa, cioè, il principio propulsore che induce la coscienza a progredire nel suo cammino di approfondimento del rapporto stesso, spingendola a oltrepassare ogni momento in cui si concreta il proprio esperire, dunque dando di fatto avvio a quello che sarà l'intero percorso fenomenologico.

1.3 *Certezza sensibile*

Interessante per il nostro intento di tratteggiare la costellazione della dimensione dell'estetico, inteso, come detto, nel senso di esperienza di relazione aconcettuale con l'alterità, è soprattutto la prima delle forme della coscienza presentate da Hegel nella *Fenomenologia*, ossia la figura della certezza sensibile. Ricostruiamone brevemente la dinamica per capire meglio in che senso questa modalità di relazione con il reale può confluire in tale costellazione.

Il percorso fenomenologico inizia, come è naturale che sia, dalla più elementare delle esperienze. La coscienza, trovandosi davanti a quello che apparentemente è il più

⁵⁴ FS, p. 61.

immediato degli oggetti, e cioè quello che entra nel suo campo di ricezione per il semplice tramite dei sensi, ripone certezza nel proprio sentire, ovvero nella propria opinione di possedere di questo contenuto la conoscenza più ricca e più veritiera. La coscienza può, infatti, enunciare che «esso è» e, presumendo di essere sensibilmente e immediatamente certa di questo suo esserci qui e ora, opina di non aver «tralasciato nulla dell'oggetto», perché nell'accoglierlo senza «alterare nulla in esso, per come si offre», essa «lo ha di fronte a sé nella sua totale completezza»⁵⁵.

In questa così semplice enunciazione, tuttavia, la coscienza fa già esperienza dentro di sé del primo concreto esempio del movimento dialettico che definirà tutto il suo percorso. Nel tentativo di esprimere in cosa consista quel contenuto sensibile, anche solo nell'indicarlo spazio-temporalmente dicendo che esso è qui e ora, la coscienza è costretta a impiegare l'universale più indeterminato – il qui e l'ora sono, infatti, talmente vuoti e astratti da poter essere riempiti con qualsiasi oggetto, dunque, di fatto, del tutto inutili a indicarne uno determinato nella sua individualità – così che la verità dell'oggetto individuale si converte, quasi per assurdo, nel suo esatto contrario. L'altro da sé che si manifesta nell'*aísthesis* risulta, allora, impossibile da afferrare nella sua alterità particolare, nella sua singolarità empiricamente esperita, così come l'apparente certezza immediata del suo esserci risulta impossibile da attestare senza passare per l'esperienza di una mediazione dialettica.

Non appena si verifica un contatto con il reale, manifestantesi in primo luogo sensibilmente, contatto che potremmo dire ancora di *mimesis*, per cui dell'altro da sé viene esperita sia l'alterità estranea e residuale, sia al contempo, evidentemente, quel minimo di affinità necessario a entrarvi in relazione, la coscienza coinvolge l'oggetto del proprio esperire in un rapporto a se stessa, in cui, come abbiamo visto, la forza concettualizzante della *ratio* non è ancora pienamente operativa. Anzi, della razionalità, che per Hegel è in realtà già da sempre sottintesa all'intera esperienza della coscienza, quest'ultima non ha, a questo stadio, alcuna consapevolezza.

Benché il concetto, necessario per un sapere vero e proprio, non sia ancora disponibile alla coscienza, da questa prima relazione estetica con l'oggetto scaturisce comunque una

⁵⁵ FS, p. 69.

qualche forma di presunta conoscenza, che quella assume come una certezza. Ma proprio perché tale certezza è già l'esito di un processo in cui l'altro viene rapportato, nel senso di portato, riportato, a sé, la coscienza è costretta a rendersi conto del fatto che ciò di cui essa è certa non può mai del tutto coincidere con la verità dell'oggetto in quanto tale: l'introduzione di questa prima mediazione in ciò che la coscienza pretendeva di conoscere del tutto immediatamente implica l'annullamento dell'indipendenza dell'oggetto e, quindi, la rinuncia a conoscerlo veramente nella sua alterità. Questo aspetto, come avremo modo di capire meglio in seguito, avrà un impatto fondamentale sul modello hegeliano di dialettica.

L'elemento che, introducendo una tendenza concettuale in una dimensione ancora priva di concetto, spezza quell'affinità mimetica, per cui il reale poteva apparentemente venire appreso nella sua immediatezza, è il linguaggio. Come Hegel accenna nelle ultime battute del capitolo dedicato alla certezza sensibile, «il “questo” sensibile che si ha in mente è *irraggiungibile* dal linguaggio», è letteralmente «ineffabile», perché nel momento stesso in cui si prova a indicarlo come un “qui”, si sta implicitamente già riconoscendo «che è un “qui” di altri “qui”, ossia che è, in se stesso, un insieme semplice di molti qui, vale a dire un universale»⁵⁶, esprimibile soltanto per il tramite di un concetto.

Il risultato del movimento dialettico che si verifica nella coscienza durante il processo dell'intuire sensibile è, infatti, già oggetto della tappa successiva, la percezione (*Wahrnehmung*), in cui la traccia del reale appreso nella modalità dell'*aisthesis* procede in direzione dell'universale concettuale grazie alla modalità cognitivamente più avanzata del percepire, ossia, alla lettera, del «prendere per vero» (*wahrnehmen*), cosa di cui la certezza sensibile non è, secondo Hegel, ancora capace⁵⁷. Come questi spiegherà in una delle sue lezioni di estetica del 1823, l'apprensione sensibile, che prende «la Cosa come un immediato», può al massimo dare luogo a una «considerazione dotata di senso», in quanto «intuisce con un preavvertimento del concetto», laddove quest'ultimo «viene a coscienza non come tale», nella sua piena razionalità, «ma appunto come un preavvertimento». L'*aisthesis*, ignara della «guida concettuale» che opera alle sue spalle,

⁵⁶ FS, pp. 78-79.

⁵⁷ FS, p. 81.

si arresta, così, a questo strano «preavvertire che la connessione» interna al reale appreso con i sensi «è qualcosa di conforme al concetto, di essenziale»⁵⁸.

Alla luce di tutto ciò, diventa più chiaro in che senso, per usare i due termini non hegeliani di cui ci siamo serviti, la dimensione della *ratio* sia per Hegel già operativa, ancorché soltanto a livello implicito e inconscio, all'interno della dimensione della *mimesis*, costituendo questa la premessa cronologica – l'antecedente esperienziale – di quella, ma quella la premessa logica – la condizione di possibilità – di questa. Ecco che, allora, pure la sensibilità estetico-aconcettuale, che si astiene da principio da qualsiasi comprensione logico-concettuale, si scopre cionondimeno attraversata da una mediazione dialettica in cui è in realtà già insita la forza razionale del pensiero identificante, al punto che pure nel contatto sensibile con l'oggetto sembra già annidarsi, come abbiamo visto, il preavvertimento preconcettuale di un vero e proprio significato concettuale di là da rendersi esplicito.

Anche solo per attestare un non ancora ben determinato carattere d'esistenza del reale che la circonda, la coscienza necessita di un atto deittico, di un gesto che, per quanto non sia ancora in grado di designare la cosa mediante, appunto, un segno linguistico, non può astenersi, come grado minimo di attribuzione di realtà, dall'indicarla. Designarla linguisticamente implicherà di pensarla, di identificarla, di universalizzarla, ovvero di alterarne quella natura immediata e individuale su cui la coscienza era inizialmente certa di avere una presa. Sebbene risponda a quello che potremmo chiamare l'impulso mimetico di un sentire ancora aconcettuale, l'atto deittico rappresenta il primo riconoscimento da parte della coscienza dell'insoddisfazione delle proprie pretese conoscitive: la verità *non* può risiedere nell'immediatezza.

Di qui l'idea, che verrà variamente ripresa lungo tutta l'articolazione del sistema filosofico hegeliano e che avrà, ad esempio, molta parte nelle riflessioni estetiche sull'arte, che alla dimensione del sensibile appartengano una vaghezza, una precarietà, un'infondatezza, un'incertezza tali per cui l'*alsthesis*, pur avendo a che fare in qualche modo con l'apprensione del reale e quindi con l'esperienza della verità, di cui costituisce

⁵⁸ LE, p. 58.

senz'altro un momento essenziale e necessario, non possa, però, garantire *di per sé* alcuna vera e propria conoscenza.

La certezza sensibile, considerata nel momento della sua pura immediatezza – la quale, solo in seguito a quella prima contraddizione dialettica che scaturisce dall'indicare, si scoprirà meramente presunta, in quanto in realtà già in se stessa mediata – si mantiene del tutto al di qua di quello che Hegel tematizzerà come il movimento della negazione determinata⁵⁹. A questo stadio di elementare affinità estetica con il reale, l'operare della coscienza è, infatti, ancora incapace anche di quel minimo grado di universalità necessario a tenere traccia anche del più vago sentore (il «senso» come apprensione sensibile) di un significato (il «senso» come pensiero).

Ciò significa che, se si arrestasse a quel momento di presunta immediatezza, anziché progredire nel riconoscimento e superamento della contraddizione in cui si trova involupata, la coscienza sarebbe di per sé impossibilitata a dare espressione alla propria esperienza, così che la realtà da essa apparentemente appresa resterebbe, in realtà, del tutto inattuabile. Si noti, di passaggio, che questa impossibilità potrebbe essere vista a sua volta come una sorta di paradossale «carezza estetica»⁶⁰ all'interno della dimensione stessa dell'*aisthesis*, in quanto, nella prospettiva hegeliana, l'espressione dell'estetico esperito richiederebbe comunque di passare attraverso una sua qualche forma di tematizzazione, dunque di mediazione. Di questa messa a tema, però, la coscienza al livello della certezza sensibile, che pretende di trovare la verità nella pura immediatezza, non può essere in alcun modo capace, mancandole del tutto gli strumenti, appunto, espressivi per poterla realizzare. Ci si chiede, dunque, cosa spinga la coscienza ad avanzare nel proprio cammino, anziché appagarsi della forma trovata nella prima tappa.

Nell'ottica di Hegel, ciò che fa sì che la coscienza si interroghi spontaneamente sulla realtà del proprio contatto con gli oggetti, confrontandosi con la contraddizione che ne deriva, è proprio quella «guida concettuale» che opera, a sua insaputa, a monte della sua esperienza. Se, infatti, non entrasse in azione la forza della «domanda», un pungolo che,

⁵⁹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., vol. 1, p. 36.

⁶⁰ G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit., p. 80. Su questo punto cfr. anche L. Bagetto, *La figura della parola. Visione e comunicazione nella «Fenomenologia dello spirito»*, Trauben, Torino 2000, p. 120, già richiamato nello studio di Garelli, e E. Caramelli, *Eredità del sensibile. La proposizione speculativa nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, il Mulino, Bologna 2015, p. 77.

sorgendo quasi istintivamente, invita l'intuizione immediata ad andare oltre l'iniziale «atteggiamento altrettanto *immediato*, ovvero di *registrazione*»⁶¹ passiva di ciò che si manifesta, e a «sottoporre a esame la verità di tale certezza sensibile»⁶², allora la coscienza potrebbe benissimo accontentarsi della sua presunta conoscenza, perché di fatto non si genererebbe in lei nemmeno il dubbio che tale conoscenza sia in realtà nient'altro che una sua infondata presunzione.

Da questa prima spontanea interrogazione prende, invece, avvio un processo di verifica della corrispondenza fra ciò che del reale si mostra sensibilmente, manifestandosi in un'apparente immediatezza, e ciò che ne costituisce realmente la verità intrinseca ricercata. Con le parole di Hegel: «Bisogna dunque prendere in considerazione l'oggetto, e vedere se, di fatto, nella certezza sensibile esso sia proprio al modo di quell'essenza per cui viene spacciato da quella stessa certezza; bisogna considerare cioè se questo concetto dell'oggetto, che ne farebbe l'essenza, corrisponda al modo in cui la presenza di esso si dà nella certezza sensibile»⁶³. Da tale operazione dipende, del resto, lo sviluppo cognitivo dell'intero itinerario fenomenologico.

Questo significa che, per Hegel, nella domanda che innesca il passaggio dalla mera registrazione all'impulso alla conoscenza dialetticamente mediata, quindi vera e concreta, è già attivo il pensiero assoluto. Più nello specifico, ogniqualvolta la coscienza tenta di appropriarsi sensibilmente, cioè aconcettualmente, di un altro da sé determinato, il pensiero, guida razionale votata al conseguimento dell'universalità concettuale e dell'assolutezza, la spinge alla messa in causa della determinatezza di quell'alterità, così che la coscienza stessa vada spontaneamente incontro alla dialettica e, scoprendosi capace di sopportarne il movimento, si faccia altresì capace di riconoscere l'insufficienza della posizione unilaterale in cui si era empiricamente concretata la sua esperienza, per muovere, infine, nella direzione di “levarla” e superarla, secondo il noto funzionamento dell'*Aufhebung*.

Va qui sottolineato che, nel quadro della riflessione teoretica hegeliana, quella che spinge la coscienza all'interrogazione sullo statuto del reale appreso e all'autocritica delle

⁶¹ FS., p. 69.

⁶² FS., p. 71.

⁶³ *Ibidem*.

proprie pretese conoscitive è una forza che entra in azione non dall'esterno, come se all'esperienza della coscienza in formazione fosse imposta coercitivamente una direzione eterodeterminata, bensì, come già accennato, in maniera del tutto spontanea. Il pensiero stesso, di fatti, non costituisce per Hegel un mezzo estrinseco tramite cui diventa possibile costruire un collegamento fra il soggetto e il reale colto nella sua alterità, ricadendo, per tornare al passo adorniano da cui siamo partiti, in una sterile *adaequatio* prescritta esternamente. Il pensiero, piuttosto, rappresenta la modalità cognitiva che, facendo parte di quell'unico grande processo attraverso cui il reale rivela la propria intrinseca razionalità, è in grado di renderla finalmente esplicita, al contrario della modalità dell'*aísthesis*, che invece appartiene a una dimensione in cui la razionalità opera ancora soltanto a livello implicito.

Come suggerito, ad esempio, da John McDowell, se già la filosofia critica aveva portato alla luce la necessaria conformità interna del reale al modo in cui il soggetto deve poter pensare tutto quanto esperisce, l'idealismo di Hegel sviluppa il portato di Kant e lo «radicalizza»⁶⁴, nella misura in cui arriva a riconoscere la possibilità di «una forma di spontaneità cieca agente a livello di esperienza sensibile [...] da identificare con l'immaginazione produttiva»⁶⁵. Molto in breve, questa spontaneità, ancora cieca perché ancora ignara della razionalità che la guida, potrebbe vedersi come una sorta di grado massimo della sensibilità, per cui il contenuto di un'intuizione si configura, persino a questo primo stadio esperienziale, come già adatto all'essere pensato per tramite di uno schema razionale in senso proprio. Per riprendere quanto detto poc'anzi, la *ratio* sarebbe, cioè, già all'opera entro la dimensione esperienziale della *mimesis*, trattandosi, però, appunto, «di una ragione dell'esperienza, perché l'attività razionale si manifesta solo

⁶⁴ J. McDowell, *Hegel's Idealism as Radicalization of Kant*, in «Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism», n. 5 (2007), «Metaphysik / Metaphysics», pp. 157-175, versione lievemente rivista dell'articolo precedentemente pubblicato in italiano *L'idealismo di Hegel come radicalizzazione di Kant*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. 3 (2001), pp. 527-548. Su questa tematica si vedano anche le lezioni raccolte in J. McDowell, *Mind and World* (1991), tr. it. di C. Nizzo, *Mente e mondo*, Einaudi, Torino 1999.

⁶⁵ D. Manca, *Spontaneità ed esperienza. Hegel, McDowell e la radicalizzazione di Kant*, in «Revista Opinião Filosófica», vol. 5, n. 1 (2014), pp. 24-53, p. 33. In questo saggio, cui si rimanda, viene ricostruita con precisione e ampiezza di riferimenti l'argomentazione qui soltanto brevemente riassunta. Su questo cfr. anche F. Sanguinetti, *La teoria hegeliana della sensazione*, Verifiche, Padova 2015, in particolare pp. 260 e sgg.

nella sfera della coscienza empirica», dove «la ragione non avrebbe ancora raggiunto la dimensione speculativa in cui la produzione del proprio contenuto [...] coincide con il momento in cui questo contenuto viene compreso»⁶⁶. Su ciò che della matrice concettuale della dimensione estetico-sensibile – l'«essenza mimetica» da salvare – permarrà nell'affermazione della dimensione speculativa torneremo più avanti.

1.4 *Esperienza come principio*

L'esperienza, categoria assolutamente centrale della *Fenomenologia*, e in generale la necessità di un primo momento di exteriorità sensibile per poter aprire quella via dialettica di accesso concreto al reale, che sola permetterà di rendere conto della sua razionalità interna, non divengono affatto temi secondari nella successiva riflessione teoretica di Hegel. Basta leggere l'*Introduzione* dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, il cui intento dichiarato è quello di offrire uno «sguardo sull'intero ambito della filosofia»⁶⁷, per apprendere che il contenuto di quest'ultima «è la *realtà effettiva*» e che «la coscienza più prossima di questo contenuto la chiamiamo *esperienza*».

Di più, il pensiero filosofico eminentemente inteso come pensiero concettuale – la *ratio* nella sua piena operatività – è una modalità, nella prospettiva hegeliana quella cognitivamente più avanzata, di avere a che fare con il reale, ma «è distinta da altri modi di prender coscienza di questo unico contenuto soltanto secondo la forma», motivo per cui è nondimeno «necessario il suo accordo con la realtà effettiva e con l'esperienza», tanto che, prosegue Hegel, «quest'accordo può essere considerato un criterio almeno esterno della verità di una filosofia»⁶⁸.

Ciò significa che il pensiero giunto alla sua massima autoconsapevolezza, allo stadio pienamente razionale e, per così dire, *anestetico*, in cui nel rapporto con la realtà non è

⁶⁶ D. Manca, *Spontaneità ed esperienza*, cit., p. 39.

⁶⁷ *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817, 1827, 1830), trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3 voll., a cura di V. Verra, A. Bosi, UTET, Torino 1981-2002 (= ENC), vol. 1: *La scienza della logica*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2004 (prima edizione 1981), p. 85.

⁶⁸ ENC, § 6, vol. 1, pp. 128-129.

più coinvolto alcun elemento di sensibilità materiale, né è più avvertita alcuna residualità estranea, deve comunque essere in grado di rendere ragione del momento empirico che, nell'esperienza, innesca il processo della conoscenza. Il pensiero che aspira all'assoluto concettuale deve, perciò, saper riconoscere in sé, senza annullarne il portato, anche le tracce di quegli elementi che, non essendo automaticamente pensiero, non sono risultati integralmente risolvibili in concetti, senza che ciò li abbia resi meno necessari.

Dare razionalmente conto della realtà vera e concreta, della *Wirklichkeit*, resta il compito cardine del pensiero, proprio perché il suo oggetto di conoscenza è di fatto nient'altro che il mondo reale per come si dà. Fondamentale per la filosofia hegeliana è, infatti, l'idea che il pensiero, proprio in quanto consapevole della propria vocazione anestetica, cioè della propria aspirazione alla dimensione puramente concettuale, debba continuamente sforzarsi per scongiurare il rischio, insito in questa sua tendenza a divincolarsi dalla realtà empirica materiale, di ridursi a mera astrazione, di ricadere nel dogmatismo, nel formalismo, o nel più vuoto e insignificante razionalismo.

Lungi dal costruirsi il proprio mondo concettuale, una sorta di torre d'avorio sovrasensibile, in cui ritirarsi sbarazzandosi delle tracce del contatto estetico con la realtà sensibile, il pensiero deve, tutto al contrario, appropriarsi di quel «grande principio» che l'empirismo ha avuto il merito di enfatizzare, «e cioè che, quello che è vero, deve essere necessariamente nella realtà effettiva e deve esserci per la percezione», di contro a ciò «di cui si gloria la riflessione e su cui basa il suo disprezzo per la realtà effettiva e presente, in nome di un *al di là* che deve avere la sua sede e la sua esistenza soltanto nell'intelletto soggettivo»⁶⁹.

In opposizione a una sterile teoria dimentica della propria matrice esperienziale di coinvolgimento empirico con la realtà – potremmo dire una *ratio* che non ha saputo salvare la propria essenza mimetica – «il principio dell'*esperienza* contiene la determinazione infinitamente importante che, per accettare e ritenere vero un contenuto, bisogna che l'uomo stesso *vi sia partecipe*»⁷⁰. Di tale partecipazione, necessaria affinché possa avere luogo un'effettiva presa sul reale, sono garanti nient'affatto marginali anche quei primi momenti in cui si concreta l'esperienza, vale a dire, come già sappiamo

⁶⁹ ENC, § 38, vol. 1, pp. 188-189.

⁷⁰ ENC, § 7, vol. 1, p. 131.

dall'opera del 1807, sensibilità e percezione, riprese da Hegel nella *Filosofia dello Spirito*, che, come noto, costituisce la terza e ultima parte dell'*Enciclopedia*, precisamente nella sottosezione intitolata, appunto, *Fenomenologia dello spirito. La coscienza*.

Laddove la coscienza sensibile è caratterizzata dal fatto «che al suo livello l'oggetto – sia esso esterno od interno – non ha assolutamente nessun'altra *determinazione di pensiero* all'infuori di quella, in primo luogo di *essere*, ed in secondo luogo di essere un *altro che mi sta di fronte nella sua indipendenza*»⁷¹, cioè nella sua alterità particolare, la coscienza percettiva inizia, invece, a elaborare il materiale appreso nella modalità dell'*aisthesis* in una forma che muove già in direzione dell'universale.

Hegel precisa, infatti, che «per quanto il *percepire* parta dall'*osservazione* della materia sensibile, non si ferma però a questa – non si limita all'odorato, al gusto, alla vista, all'udito ed al tatto – ma procede necessariamente a mettere il sensibile in relazione con un *universale* non immediatamente osservabile», così che, «mentre la coscienza *puramente sensibile* non fa che *indicare* le cose, cioè si limita a mostrarle nella loro immediatezza, la *percezione* al contrario coglie la connessione tra le cose, [...] comincia a *dimostrare* le cose come *vere*»⁷².

Per Hegel, tuttavia, assumere l'esperienza come principio non significa identificare in essa il fondamento logico del sapere, né ovviamente abbracciare acriticamente l'approccio filosofico dell'empirismo. Questo, infatti, se da un lato muove a buon diritto contro le «arzilogolazioni e nebulosità dell'intelletto astratto»⁷³, dall'altro, però, anziché ricercare il vero nel pensiero, pretende di farlo derivare in maniera del tutto esclusiva da ciò che è esperito empiricamente, «e se anche viene ammesso un soprasensibile, non se ne può avere conoscenza, ma ci si deve attenere unicamente a quello che è pertinente alla percezione»⁷⁴, sicché «l'universalità e la necessità appaiono come qualcosa di *ingiustificato*, come una contingenza soggettiva, una semplice abitudine, il cui contenuto

⁷¹ ENC, § 418, vol. 3: *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, UTET, Torino 2000, pp. 260-261.

⁷² ENC, § 420, vol. 3, pp. 262-263. Sull'ambiguità fra sensazione e percezione in relazione alla nozione di esperienza nella filosofia moderna si veda M. Jay, *Songs of Experience. Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2005, p. 138.

⁷³ ENC, § 38, vol. 1, p. 189. Sulla valutazione dell'empirismo da parte di Hegel cfr. in generale §§ 37-39, vol. 1, pp. 187-192.

⁷⁴ ENC, § 38, vol. 1, p. 191.

può essere fatto in un modo o nell'altro»⁷⁵. La prospettiva per cui l'unica guida del nostro orientamento nel mondo e del nostro sapere – essendo esperienza e conoscenza sempre coinvolte nel medesimo processo di relazione con il reale – sarebbe il mero dato, rispondente di fatto ad alcuna legge universale e necessaria, bensì soltanto a modi più o meno abitudinari di elaborarlo, è chiaramente inammissibile per un pensiero che si voglia davvero oggettivo come quello dell'idealismo hegeliano.

Per Hegel assumere l'esperienza come principio significa, piuttosto, riconoscerla in quanto «*punto di partenza*»⁷⁶ e, al contempo, svilupparne adeguatamente il portato lungo il processo che essa stessa mette in moto. Nel quadro del sistema hegeliano ciò equivale ad acquisire consapevolezza, in particolare grazie all'entrata in gioco del momento dialettico negativo, della presunta immediatezza dell'esperienza e, dunque, in virtù della forza della contraddizione e della mediazione, di superarla senza per questo annullare la validità di ciò che in essa si dà⁷⁷.

In conformità al senso più autentico dell'*Aufhebung*, l'avanzamento cognitivo oltre la dimensione esperienziale non implica, infatti, la sua nullificazione, bensì comporta semplicemente la comprensione del fatto che l'esperienza è in grado di dar luogo a una relazione con il reale che è già intrisa di «senso» – qui davvero nella sua duplice accezione – poiché in essa è già da sempre all'opera, spontaneamente per quanto inconsapevolmente, un lavoro di graduale esplicitazione dell'universalità e della necessità, che di quella relazione con il reale costituiscono nient'altro che la ragione intrinseca, l'oggettiva condizione di possibilità.

Eppure, anche il contatto estetico-aconcettuale con l'altro da sé è assolutamente necessario, proprio perché «non basta che i principi», i concetti, i pensieri, gli universali «siano soltanto nella testa»⁷⁸. In considerazione di tale necessità, ma alla luce del processo dialettico dispiegatosi nella sua interezza, si può dire che per Hegel l'esperienza sia

⁷⁵ ENC, § 39, vol. 1, p. 192.

⁷⁶ ENC, § 12, vol. 1, p. 137.

⁷⁷ Secondo Martin Jay, solo questa elaborata da Hegel, ma purtroppo destinata a un successo altalenante nella tradizione filosofica successiva, può essere considerata come una nozione *pienamente dialettica* di esperienza, in contrapposizione a una nozione *scientifica* di esperienza, particolarmente incisiva nella tradizione dell'epistemologia moderna a partire da Cartesio. Cfr. M. Jay, *Songs of Experience*, cit., p. 42.

⁷⁸ ENC, § 400, vol. 3, p. 160.

primaria dal punto di vista cronologico più che dal punto di vista logico-ontologico, un *primum* per noi più che un *primum* in sé, un principio come inizio empirico più che un principio come fondamento razionale. In diversi luoghi della sua riflessione filosofica Hegel precisa, infatti, la priorità soltanto temporale del momento esperienziale, una volta che questo venga analizzato e adeguatamente contestualizzato dal pensiero fattosi concettuale.

Così, ad esempio, per rimanere nel contesto dell'*Enciclopedia*, in un'altra sottosezione della *Filosofia dello spirito* in cui è posta grande attenzione alla dimensione sensibile, ossia l'*Antropologia*: «Tutto è nella sensazione, e, se si vuole, tutto ciò che si presenta nella coscienza spirituale e nella ragione ha in essa la sua *fonte* ed *origine*», laddove, però, le nozioni di fonte e origine stanno qui soltanto a designare «la prima e più immediata forma in cui qualcosa appare»⁷⁹. Poiché «alla semplice sensazione rimane ancora estranea l'opposizione d'un senziente e d'un sentito, d'un soggettivo e d'un oggettivo», per la filosofia hegeliana «è completamente inammissibile richiamarsi alle proprie semplici sensazioni»⁸⁰ senza dar corso allo sviluppo spirituale che dall'esteriorità sensibile prende soltanto l'avvio.

Il momento esperienziale sensibile si rivela, così, sì necessario, ma di per sé insufficiente e del tutto privo di autosussistenza, in quanto soltanto il pensiero, la ragione, la considerazione speculativa – la dimensione concettuale della *ratio* – saranno in grado di rendere pienamente chiaro ed esplicito il significato della sensazione, della sensibilità, dell'intuizione – della dimensione estetica della *mimesis* – nonostante l'ordine cronologico della loro operatività sia inverso. La razionalità immanente al reale, che verrà colta nel momento speculativo, resta inaccessibile per l'*aisthesis*, ancora incapace dello strumento concettuale.

E tuttavia, nello «stabilirsi della relazione *inconscia* tra la sensazione esterna e l'interiorità spirituale», possiamo già preavvertirne la *Stimmung*, «qualcosa di non ancora saputo dal soggetto con piena consapevolezza»⁸¹, eppure già da sempre attivo, tanto che, in un certo senso, si può persino dire che «nella *sensazione* è presente l'intera *ragione*; il

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 162.

⁸¹ ENC, § 401, vol. 3, p. 169.

materiale dello spirito nella sua integralità»⁸². Come del resto già messo in chiaro nell'*Introduzione* enciclopedica, la filosofia speculativa di cui Hegel si fa promotore mostra come l'antico motto aristotelico per cui «*nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*»; – non c'è nulla nel pensiero che non sia stato nel senso, nell'esperienza» debba valere contemporaneamente anche al contrario: «*nihil est in sensu, quod non fuerit in intellectu*»⁸³ – non c'è nulla nella dimensione sensibile dell'esperienza che non abbia, in ultima analisi, la propria causa e il proprio senso nella razionalità del pensiero. Parafrasando e riassumendo: non c'è momento razionale che non tragga origine da una dimensione estetica, così come non c'è momento estetico che non trovi sviluppo in una dimensione razionale.

1.5 Verità estetica e tensione all'identità

Attraverso questa prima ricognizione, abbiamo visto come l'estetico nel senso che si voleva delineare – ossia nella sua specifica accezione esperienziale-aconcettuale e slegata dal paradigma artistico – possa trovare nella riflessione prettamente teoretica di Hegel diverse declinazioni. Senza volerne rintracciare una definizione univoca, bensì, in nome della plurivocità data dall'unità di apertura e stringenza, che ci si era prefissati come metodo all'inizio dell'indagine, abbiamo, quindi, iniziato a costruire la nostra costellazione dell'*aisthesis*, i cui tratti appaiono disegnati da alcune nozioni principali – si potrebbe dire, per restare nella metafora astronomica, da alcune stelle di riferimento – in connessione fra loro: alterità, relazione, sensibilità, percezione, esperienza.

Da ciò è emerso che l'estetico risponde a un momento iniziale, in un certo senso genetico, dell'itinerario fenomenologico della coscienza e, più in generale, dell'intero processo dialettico. Tale momento – che, in realtà, è a sua volta un processo in se stesso mediato – si realizza in una dimensione esteriore, empirica, materiale, sensoriale ed è connotato da una relazione sensibile-percettiva con ciò che del reale si manifesta nella sua alterità irriducibile, epistemologicamente indeterminata, dando luogo a un'esperienza

⁸² ENC, § 447, vol. 3, p. 299.

⁸³ ENC, § 8, vol. 1, p. 133.

priva di consapevolezza razionale e apparentemente bisognosa di un'ulteriore elaborazione cognitiva perché di essa possa darsi non solo comprensione, ma anche espressione.

Appurata, quindi, nella prospettiva hegeliana, una imprescindibile interrelazione fra quelle che abbiamo chiamato modalità di *ratio* e *mimesis*, per cui la matrice razionale dell'esperienza e la matrice esperienziale della ragione sembrano coimplicarsi ed essere reciprocamente necessarie per esperire e conoscere il reale in maniera *concreta*, resta ora da chiarire in che misura Hegel riconosca al momento estetico un effettivo valore veritativo, nonostante la verità in senso più pieno ed enfatico venga da questi collocata abbastanza inequivocabilmente nel campo del pensiero che ha finalmente raggiunto il suo momento puramente concettuale, immateriale, anestetico.

Problematica è, cioè, la questione se una qualche forma di verità – evidentemente diversa da quella colta dal sapere assoluto, dalla ragione nella sua piena attività, dal pensare speculativo – possa darsi entro il contesto di un primo stadio esperienziale, che Hegel sembra designare a più riprese come una dimensione in cui il vero non rientra a pieno titolo⁸⁴. Se, però, come dichiara un luogo molto celebre della *Prefazione* della *Fenomenologia*, «il vero è il tutto»⁸⁵, e questa totalità coinvolge e conserva la traccia di ogni singolo momento del proprio sviluppo, allora, per tornare ancora una volta al passo adorniano da cui la nostra analisi aveva preso le mosse, «il concetto speculativo hegeliano salva la mimesi nell'atto in cui lo spirito prende coscienza di sé», proprio perché mostra di custodire la «reminiscenza che la ragione ha della sua essenza mimetica»⁸⁶. Se il momento estetico-mimetico-esperienziale fosse del tutto avulso o privo di verità, non vi sarebbe motivo di trattenerne qualcosa.

Per comprendere se nel sistema hegeliano ci sia effettivamente posto per una verità estetica, può essere utile chiarire più nel dettaglio in che senso si possa parlare, in riferimento al momento estetico, di quella che abbiamo chiamato una dimensione aconcettuale. Da un lato, sembra legittimo affermare che il momento estetico

⁸⁴ Cfr. ad esempio FS, p. 363: «Quanto non è razionale, non ha alcuna *verità*; ossia, ciò che non è compreso concettualmente non è. Dunque, quando la ragione parla di un'*alterità*, di fatto parla soltanto di se stessa».

⁸⁵ FS, p. 15.

⁸⁶ TSH, pp. 70-71.

dell'esperienza sensibile-percettiva possiede, per sua stessa essenza, un carattere quanto meno pre-concettuale. In esso il pensiero propriamente concettuale non ha ancora conosciuto, almeno a livello fenomenologico, il proprio sviluppo, tanto che lo strumento del concetto non è ancora disponibile alla coscienza per poter elaborare ed esprimere il contenuto di quanto essa stessa esperisce. Aconcettuale significa, quindi, da questo punto di vista, preconcettuale nel senso di precategoriale, prediscorsivo, antepredicativo, ossia, per usare ancora un altro termine, prelinguistico.

Come abbiamo visto, infatti, il primo contatto esperienziale con l'alterità si mantiene ancora al di qua del linguaggio, cui la coscienza inizia tutt'al più a tendere attraverso il ricorso al gesto deittico dell'indicare l'oggetto che le si manifesta, scoprendosi, così, impossibilitata a parlarne senza comprometterne la natura individuale. Diventa, perciò, necessaria una prestazione cognitiva ulteriore, per cui ciò che è stato appreso sensibilmente inizia a essere percepito. La certezza sensibile «non prende il vero, non lo fa suo», perché «essa vuole prendere il *questo*», laddove, invece, «la percezione prende come qualcosa d'universale tutto ciò che considera essente»⁸⁷: la verità entra in gioco soltanto con l'entrata in gioco dell'universalità, mentre non sembra appartenere al momento precedente.

D'altro canto, però, aconcettuale o preconcettuale non equivale a irrazionale. La razionalità immanente al reale è, infatti, già da sempre operativa e implicata anche nello sviluppo dialettico del momento estetico, del quale altrimenti non diventerebbe possibile rendere ragione *ex post*, come se il principio razionale implicito nell'esperienza sensibile costituisse, in qualche modo, la logica inconscia che fa sì che il semplice «sentore» preconcettuale venga fin da subito esperito come «sensato», prima ancora che diventi possibile articolarne concettualmente il «senso».

Da questo punto di vista, la verità sembra, allora, già insita nella dimensione del momento estetico-aconcettuale, semplicemente in una forma o in una modalità che non è né pienamente logico-razionale, né del tutto irrazionale o priva di una propria logica interna. Proprio in questo senso il contrario della *ratio* non sarebbe qui l'*irratio*, ma la

⁸⁷ FS, p. 81.

mimesis, l'affinità con l'altro da sé che, non ancora alterata dalla mediazione concettuale, risponde comunque a un orizzonte pregno di significato.

Quello della verità estetica resta, perciò, uno statuto ambiguo, la cui legittimazione, nell'apparato teoretico hegeliano, sembra comunque dover sempre passare per una sorta di operazione di sua anestetizzazione: il valore veritativo dell'esperienza è appreso e riconosciuto come tale soltanto nel momento in cui, attraverso il linguaggio, il portato sensibile viene privato della propria dimensione estetica, del proprio essere concretamente e materialmente presente nello spazio e nel tempo, e posto come altro da ciò che era nella sua semplice manifestazione. L'estetico è, dunque, anestetizzato, giacché spiritualizzato e trasformato in significato concettuale, in un segno linguistico che è – o dovrebbe essere – in grado di denotare l'oggetto empirico, senza cancellarne l'essenza mimetica, quanto piuttosto presupponendola, conservandola e innalzandola a un grado superiore di verità.

Ecco perché, come abbiamo imparato dalla *Fenomenologia*, la spontaneità cieca, che guida la coscienza nei suoi primi momenti esperienziali, diventa, alla fine dello stadio della certezza sensibile, la spontaneità inconscia del linguaggio naturale⁸⁸. Non appena entra in contatto e in relazione con il reale, la coscienza esperiente tenta di indicare, di dire, di esprimere ciò che le si manifesta, come se il fatto stesso di trovarsi coinvolta in quel rapporto all'alterità la spingesse spontaneamente a esplicitare la mediazione insita in ogni apprensione apparentemente immediata e, per usare un lessico aristotelico, a portare all'atto le capacità concettuali già da sempre in potenza nella sua stessa esperienza.

Il dispositivo espressivo che la coscienza ricerca per parlare di ciò che esperisce non è un linguaggio inventato ad arbitrio, uno schema costruito artificiosamente per sopperire alla propria incapacità comunicativa e poi imposto, adeguato, dall'esterno al reale, bensì un lessico che essa, pur non sapendolo, in qualche modo già da sempre possiede e che con il gesto deittico inizia a far emergere.

La verità è, allora, per Hegel, sì già iscritta nella dimensione sensibile, ma solo, per così dire, virtualmente. Ciò dipende, in ultima analisi, dal fatto che quella prima modalità esperienziale che abbiamo chiamato mimetica e aconcettuale trova necessariamente la

⁸⁸ Cfr. D. Manca, *Spontaneità ed esperienza*, cit., p. 40.

propria condizione di possibilità nella modalità cognitiva che Hegel stesso chiamerà razionale e concettuale. La verità estetica, in altri termini, è tale soltanto in virtù del fatto che ciò che è appreso sensibilmente non verrebbe da noi nemmeno recepito se non si prestasse costitutivamente, cioè da subito e da sempre, a essere secondariamente trasposto in un correlato concettuale che lo rende conoscibile *veramente* – vale a dire nella sua verità in senso più proprio, che è solo quella razionale. In una formula: le esperienze sensibili devono sempre poter essere tradotte in concetti. Qui – cioè *in primis* nella traducibilità, ma poi soprattutto nei concetti – la loro verità.

Resta comunque un punto fermo e non poco significativo il fatto che a dare l'avvio all'intero sviluppo della coscienza sia un'esperienza immersiva nel reale fortemente connotata dalla sensibilità, in cui tutto quanto appare nella propria alterità viene già esperito come «reale al massimo grado»⁸⁹, a prescindere, entro quella dimensione esperienziale, dalla consapevolezza o meno che la conoscenza di quel reale sia vera in senso proprio o soltanto presunta. Quel momento estetico è, quindi, assolutamente necessario tanto quanto qualsiasi altro e, anzi, in un certo senso persino di più, perché senza quella prima immersione e quella prima ingenua presunzione non si metterebbe, *de facto*, in moto tutto il processo dialettico che conduce alla verità *vera*.

Se, da un lato, la verità che sarà esplicita alla fine del tragitto, in cui diventa retrospettivamente possibile riconoscere con piena consapevolezza il tutto come «costituito dal risultato insieme con il suo divenire»⁹⁰, è la condizione di possibilità di quella prima esperienza inconsapevole, dall'altro, è pur vero che senza quel momento iniziale non troverebbe alcuno sviluppo quel divenire, né verrebbe in alcun modo raggiunto quel risultato. In tal senso, è allora possibile affermare che l'esperienza sensibile, in quanto momento genetico dell'intero processo di approfondimento del rapporto con la realtà, ne è principio sia come «punto di partenza», sia al contempo come elemento costitutivo che impronta di sé non soltanto l'avvio, bensì, mediante la conservazione *in fieri* della sua traccia e il riconoscimento *in fine* della sua essenza, anche lo svolgimento e la conclusione.

⁸⁹ FS, p. 61.

⁹⁰ FS, p. 5.

Da ultimo possiamo, quindi, iniziare ad anticipare quanto avremo modo di approfondire nella seconda parte di questo studio, ossia il rapporto fra estetico e dialettico. In un'aggiunta alla fine della trattazione della sensibilità nella *Fenomenologia dello spirito* nella sua versione enciclopedica, a cavallo del passaggio alla trattazione della percezione, Hegel mette in chiaro che «il contenuto della coscienza sensibile è in se stesso dialettico»⁹¹. L'instabilità e l'indeterminatezza che caratterizzano la dimensione dell'*aisthesis* sono, infatti, dovute al fatto che il sensibile stesso è per sua essenza non fisso e non fissabile, elemento in movimento e che a sua volta dà luogo al movimento, internamente contraddittorio e che a sua volta mette in moto la contraddizione, in se stesso dialettico e che a sua volta dà origine alla dialettica *tout court*.

Porlo come punto di innesco del processo dialettico significa, allora, prendere le distanze da una concezione del sensibile come mero fatto statico, da recepire passivamente nella sua apparenza immediata, e sottolineare, invece, che, come scrive ad esempio Caramelli, «non ci si può fermare al sensibile come se fosse un dato, immoto e cristallizzato, proprio perché il sensibile detiene una funzione mobile, stando alla quale esso costituisce anche un punto a cui occorre sempre ritornare»⁹². Ed è proprio questo continuo ritorno che forse fa del momento estetico anche qualcosa di più di un semplice punto di partenza, di cui altrimenti ci si potrebbe dimenticare nel procedere innanzi.

A pensarci bene, del resto, già solo per il fatto di essere organismi in carne e ossa che vivono e si muovono in un mondo materialmente esistente, che di continuo si manifesta nel suo apparire sensibile e altrettanto di continuo viene appreso per tramite dei sensi, sembra molto difficile anche solo concepire – e infatti non è quello che Hegel vuole fare – un pensiero totalmente astratto dalla dimensione dell'esperienza, una sorta di ragione sovrasensibile che sia in grado, per così dire, di spegnere i propri sensi e prescindere dal contatto estetico con la realtà. Per quanto le nostre capacità cognitive possano elevarsi a uno stadio concettuale e anestetico, va ammessa quella che Garelli definisce la «verità più triviale – anche se non per questo meno vera», e cioè il fatto «che la vita continui a

⁹¹ ENC, § 419, vol. 3, p. 262.

⁹² E. Caramelli, *Lo spirito del ritorno. Studi su concetto e rappresentazione in Hegel*, il melangolo, Genova 2016, p. 40.

pulsare *fuori* dalla mente, indifferente a ogni esorcismo imposto dalle leggi del pensiero»⁹³.

La modalità di rapporto al reale della *mimesis* non dovrà, allora, essere dismessa per cedere il passo all'esclusiva attività della *ratio*, bensì rimanere parimenti e simultaneamente attiva. Se il pensiero, proprio in quanto pensiero, risponde indubitabilmente a una dimensione di conoscenza concettuale, tuttavia, pensare e conoscere non sembrano mai essere davvero possibili se non attraverso continui momenti di desistenza in favore dell'alterità estetica, sensibile, aconcettuale che li innervino e li concretizzino, mettendo costantemente in discussione l'unilateralità del concetto puro e facendo della verità un processo dialettico in movimento, insieme cognitivo ed esperienziale. La dialettica, in effetti, si muove proprio perché, con le parole di Hegel, «ciascuno dei momenti desiste in favore dell'altro da quell'autonomia della determinatezza con cui si era fatto avanti per contrastarlo»⁹⁴.

Perché la realtà esperita e conosciuta abbia di fatto un «senso», è necessaria una costante interazione, determinata dal loro reciproco implicarsi, fra sentire esteticamente e trasformare razionalmente il significato appreso nella sensibilità – il sentire di un senso – in significato espresso nel concetto – il senso elaborato dal pensiero e tradotto in segno linguistico. Tale interazione genera e mantiene viva la tensione, immanente al movimento dialettico, data dall'oscillazione «fra la *sincronia* speculativa del sapere-già e la *diacronia* dell'esperire-ora»⁹⁵, fra la componente razionale, concettuale, logico-discorsiva, garante di identità e coerenza e la componente mimetica, aconcettuale, prelinguistica, garante di concretezza e affinità fenomenico-qualitativa con l'alterità non-identica.

Il passaggio da una dimensione all'altra non dovrebbe, allora, pensarsi come una via a senso unico, secondo uno schema gerarchico o una successione unilaterale, tale per cui il successivo mette definitivamente fuori causa il precedente, quanto piuttosto come un procedere di comune accordo, fondato sulla corrispondenza biunivoca e la mediazione reciproca fra le due forze in gioco. È, infatti, precisamente nella loro non indifferenza e non indipendenza, vale a dire nel loro rapporto dialettico, che si svolge la nostra relazione

⁹³ G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit., p. 125.

⁹⁴ FS, p. 522.

⁹⁵ G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit., p. 83.

con il mondo. Solo in questo modo l'esperienza può fare affidamento sulla coerenza garantita dalla ragione, che le permette di configurare in maniera sensata e comunicabile il proprio contenuto, così come la ragione può fare affidamento sull'esperienza, non solo per rendere conto della propria genesi fenomenologica, ma anche per avere una presa sulla realtà che sia debitamente alimentata da un effettivo coinvolgimento in essa.

Di come l'interazione dinamica – e, più in particolare, la tensione da essa generata – fra dimensione estetico-mimetico-aconcettuale e dimensione logico-razionale-concettuale sia determinante per la strutturazione di un preciso modello di dialettica ci occuperemo nella seconda parte. Nell'ottica di poter in seguito approfondire il ruolo dialettico dell'elemento estetico, cerchiamo ora di mappare le coordinate di quest'ultimo nella riflessione teoretica di Adorno, rintracciandovi il tema oggetto della nostra indagine e analizzando come le nozioni ad esso connesse vengano ivi declinate.

2. LA PRASSI DELL'*AÍSTHESIS* IN ADORNO

2.1 *Relazione di affinità*

Benché in Adorno non venga mai delineata in maniera del tutto esplicita una precisa equazione fra estetico ed esperienza, l'idea che la categoria dell'estetico nella sua accezione più generale, condensata nel neutro tedesco *das Ästhetische*, vada riferita a una dimensione esperienziale è, in realtà, già insita nel titolo stesso della sua *Teoria estetica*. A tal proposito, è bene ricordare, come già accennato in precedenza, che quest'ultima è un'opera – ma si potrebbe forse dire lo stesso della riflessione estetica di Adorno nel suo complesso, anche al di fuori dell'*opus postumum* – consegnataci in una versione tutt'altro che definitiva, estremamente frammentaria e problematica, soprattutto in quanto priva di una struttura lineare e, anzi, costruita, più o meno volontariamente, secondo un andamento asistematico, paratattico e policentrico.

Ciò significa che tentare di analizzare un qualsiasi tema o problema circoscritto all'interno della vasta e intricata teoria estetica adorniana vuol dire impegnarsi per farlo emergere rintracciandone le varie componenti lungo i molteplici assi che al suo interno si sviluppano e si intersecano di continuo. In ciò che segue tenteremo, dunque, di seguirne alcuni e di mettere in evidenza quegli elementi che possano restituirci l'idea di un significato esperienziale dell'estetico, il quale, nonostante mantenga in quasi tutte le sue occorrenze un legame fortissimo con l'arte propriamente intesa, sembra essere concepito da Adorno come qualcosa di più esteso e di ulteriore rispetto a essa.

Come è stato più volte notato dagli interpreti⁹⁶, un indizio del senso da attribuire all'estetico in Adorno potrebbe celarsi già nella sua scelta di qualificare con l'aggettivo

⁹⁶ Cfr. ad esempio R. Bubner, *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*, in B. Lindner, M. Lüdke (hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 108-137, trad. it. di M. Ferrando, *Può la teoria diventare estetica? Sul motivo principale della filosofia di Adorno*, in R. Bubner, *Esperienza estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992, pp. 79-108; G. Richter, *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in «New German Critique», n. 97 (winter 2006), pp. 119-135; P. E. Gordon, *A Precarious Happiness. Adorno and the Sources of Normativity*, The University of Chicago Press, Chicago 2023, in particolare pp. 144-146. Fra

«estetica» la teoria stessa. Per quanto, infatti, *Teoria estetica* faccia continuamente riferimento all'arte in generale e, non di rado, a singoli e ben determinati fenomeni artistici, anche provenienti da ambiti diversi – musica, letteratura, poesia, pittura, teatro, cinema, per elencarne alcuni – Adorno, fin già dagli anni Trenta interessato a una «liquidazione dell'arte [...] in senso infraestetico»⁹⁷, non intende l'estetica come una disciplina filosofica a sé stante, men che meno come una filosofia dell'arte in senso tradizionale, in cui, del resto, come motteggiato da Schlegel e già ricordato nell'introduzione a questo lavoro, «manca di solito una delle due: o la filosofia o l'arte»⁹⁸.

L'estetico, a prescindere dalla – o a monte della – sua possibile implicazione nelle opere d'arte, potrebbe, piuttosto, essere definito come quel campo relazionale di esperienza dell'alterità in cui non è ancora in gioco – o non lo è più, o non lo è in maniera determinante – un gesto cognitivo inteso a operare a discapito della componente sensibile, implicata, di fatto, in ogni contatto di un soggetto con un altro da sé che si manifesta.

Dal punto di vista del suo aspetto mimetico, questa stessa relazione esperienziale è affatto particolare: la *aísthesis* che dà il nome all'estetico è, infatti, sensazione-percezione non come riconoscimento categoriale, non come momento puntuale in cui un soggetto percipiente autonomo entra dualisticamente in contatto con un oggetto percepito, bensì come processo dialettico in cui vi è affinità, piuttosto che separazione, fra i *relata*, e cioè come densità indiscriminata di reciproca azione e reazione, come trama di significati non concettualmente denotati, in cui soggetto e oggetto sono parimenti immersi e coinvolti, senza che l'uno prenda, per così dire, il sopravvento sull'altro.

È, quindi, in questo senso che il tema della dimensione esperienziale dell'estetico rientra a buon diritto nel quadro del più ampio ragionamento, che investe tutta la filosofia di Adorno, sulla necessità di sviluppare un'analisi della processualità dialettica del reale

gli studi italiani che hanno affrontato il tema, questo punto viene particolarmente sottolineato in F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a TE, pp. IX-XXXIV, in particolare a p. XII; vi insiste nuovamente G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine 2012, in particolare nel paragrafo intitolato *Il senso di una teoria estetica*, pp. 100-105, richiamato a sua volta anche da S. Marino, *Le verità del non-vero. Tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 139.

⁹⁷ Lettera di Adorno a Benjamin del 20 maggio 1935. Cit. in F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione*, cit., p. XII.

⁹⁸ Cfr. R. Tiedemann, G. Adorno, *Postilla editoriale*, cit., p. 499.

che non faccia appello a principi normativi predeterminati e che non imponga rigide gerarchie strutturali alla costante e fluida interazione fra pensiero ed esperienza, privilegiando, anzi, l'interrogazione sulle possibilità che tale fluidità è in grado di dischiudere. Di qui, del resto, l'idea di una teoria critica, di un pensiero dialettico sensibile alla dimensione dell'ulteriorità e della residualità, così come di un'estetica che esca «all'aperto e allo scoperto»⁹⁹, anziché ridursi a mero commento filosofeggiante di opere artistiche.

L'esperienza del contatto con l'alterità, più nello specifico, è per Adorno esteticamente connotata nella misura in cui, in essa, l'altro da sé manifestantesi reca la traccia della propria sensibilità, della propria materialità concreta, della propria naturalità, e la esibisce – cioè la rende percepibile, visibile, sensorialmente esperibile – come ciò che si mantiene irriducibile a una completa assimilazione, ossia come un residuo che sfugge ai tentativi di comprensione – nel senso più letterale di prendere-con, di sussumere cognitivamente – messi in opera dal soggetto che esperisce, o, detto ancora altrimenti, in lessico prettamente adorniano: come non-identico che resiste al principio di identità.

Ciò che per Adorno è più interessante e significativo, oltre che decisamente impattante – talvolta persino traumatizzante o sconvolgente – sul nostro modo di instaurare una relazione con l'altro da sé, è esattamente questa sorta di forza di resistenza con cui l'elemento estetico dell'esperienza ci costringe a entrare in tensione. Una completa assimilazione dell'alterità – vale a dire una completa risoluzione della tensione che si genera nell'esperienza dell'altro – equivarrebbe a una sua completa riconduzione entro le categorie logiche che il soggetto stesso che esperisce sempre, inevitabilmente, adopera ogniqualvolta abbia a che fare con una realtà che percepisce come estranea, come qualcosa che (ancora) non gli appartiene e di cui, appunto, sembra necessario appropriarsi per poterla mettere a fuoco. La mediazione razionale del mimetico, la concettualizzazione dell'aconcettuale da parte del pensiero identificante, è, come già messo in luce dalla dialettica hegeliana, sempre in agguato.

Il punto su cui, però, la riflessione adorniana richiama l'attenzione è, piuttosto, il fatto che il pensiero stesso, la ragione *anche* intesa nella sua modalità concettualizzante, è

⁹⁹ TE, p. 458.

innescato, è messo in moto, inizia a diventare operativo, soltanto per tramite di una scintilla¹⁰⁰ estetico-esperienziale, ovvero, appunto, per tramite della resistenza che il sensibile oppone alla sua dissoluzione puramente razionale. Lo spirito «si accende in ciò che gli è contrapposto, nella materialità»; la *mimesis* «è il prespirituale, il contrario allo spirito e d'altro canto ciò rispetto a cui questo si infiamma», il quale può, sì, diventare poi «principio di costruzione, ma soddisfa il proprio *telos* solo se emerge da ciò che è da costruire, dagli impulsi mimetici, aderendo ad essi, invece di essergli inflitto dispoticamente»¹⁰¹.

Senza questo elemento di resistenza, infatti, il processo dialettico che, per Hegel come per Adorno, informa tanto l'esperienza del mondo quanto il pensiero che ne segue, si arresterebbe. Diviene, allora, chiaro una volta di più perché anche alla teoria, che pure ragiona per concetti, ovvero compie continuamente operazioni razionalizzanti di mediazione di quanto esperito mimeticamente – sicché, difatti, alla *mimesis* non corrisponde mai la pura e semplice immediatezza – dev'essere comunque connaturato un imprescindibile momento estetico.

Per spiegare – fra l'altro, si potrebbe dire, esteticamente – l'impatto della componente estetico-mimetica dell'esperienza all'interno della relazione con l'alterità, Adorno ricorre, non a caso, all'immagine del brivido, che molto ha a che fare con l'aspetto materiale, sensibile, spontaneo o, se vogliamo, involontario della corporeità. In un celebre passo alla fine dell'*excursus* sulle *Teorie sull'origine dell'arte*, contenuto in *Teoria estetica*, egli scrive, ad esempio, che «nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso

¹⁰⁰ È interessante notare che Adorno si serve spesso, in relazione all'estetico, di termini e immagini che rimandano al fuoco, alla luce, al calore e all'energia: così, ad esempio, nel contatto mimetico con l'alterità si può produrre una scintilla o un innesco, il che dà adito a un accendersi o a un infiammarsi; la manifestazione può essere accostata a un bruciare o a un esplodere; la tensione dialettica può produrre una liberazione di energie, un'esplosione permanente o una detonazione; l'opera d'arte può essere pensata come un campo di forze, un campo magnetico o un fuoco d'artificio; nelle vibrazioni e nel magnetismo che permeano l'esperienza estetica qualcosa sembra sempre pronto a brillare o a scoppiare. L'utilizzo adorniano di «metafore ignee» in ambito estetico è già notato da G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, cit., cfr. in particolare pp. 3-4. Sul tema del campo di forze in relazione a una concezione esperienziale dell'estetico si vedano anche R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, SUNY Press, Albany (NY) 2007 ed E. Villani, *The Artwork as a Force Field: Theodor W. Adorno's Aesthetic Configuration of Antagonisms*, in «Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia», vol. 68, special issue (November 2023), pp. 75-87.

¹⁰¹ TE, p. 159.

rabbrivisce». Mentre «la coscienza senza brivido è quella reificata», e cioè quella che ipostatizza il momento razionale a discapito dell'esteticità insita nell'esperienza *viva*, «il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro»¹⁰².

Il brivido generato dal contatto con le cose in quanto si manifestano, il loro apparire sensibile irriducibile a una completa sussunzione categoriale, il nostro percepirle come attitudine mimetica che è capace «di non allungare le mani sull'oggetto, di non divorarlo»¹⁰³, appartengono a una medesima dimensione di operatività estetica in cui il soggetto «dà segno di sé», perché anch'esso si manifesta nei confronti dell'altro con cui entra in relazione, eppure lo fa «senza già sussistere», perché non pretende, entro questa dimensione relazionale, di affermarsi in quanto soggetto. A tale operatività estetica risponde, infatti, quella che Adorno descrive come «una posizione nei confronti della realtà al di qua della fissa contrapposizione di soggetto e oggetto»¹⁰⁴.

A differenza di altri approcci modali secondo i quali può svolgersi la nostra relazione con l'altro non-identico – quale, appunto, quello del pensiero teoretico come *ratio* operante per identificazioni, solitamente dominante in filosofia – la modalità operativa tipica dell'esperienza estetica, secondo Adorno, non solo conserva, ma anche mantiene in tutta la sua dirompenza, un impulso assimilabile, anche se non più perfettamente sovrapponibile, a quelle modalità arcaiche di contatto con la natura che, all'alba della ragione, erano tipiche della magia. Detto in altri termini, la dimensione estetica dell'esperienza – o, il che è in un certo senso lo stesso, la dimensione esperienziale dell'estetico – sussiste in virtù di un'attitudine di rapporto alle cose che, proprio in quanto *aisthánomai*, percepisce e apprende senza mettere in atto la forza snaturante che è, invece, precipua della conoscenza razionale.

È, infatti, proprio dall'esperienza del brivido primordiale al contatto con la natura che, secondo Adorno, anche l'arte, dispositivo che forse più di ogni altro è in grado di dare configurazione materiale a quell'attitudine, rispettandone e restituendone la spontaneità,

¹⁰² TE, p. 450. Per un approfondimento di questo tema cfr. anche A. Valentini, *Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno*, in G. Matteucci (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, cit., pp. 73-92.

¹⁰³ TE, p. 422.

¹⁰⁴ TE, p. 149.

impara a operare esteticamente. L'arte, che, per quanto rudimentale possa essere, possiede comunque una propria logicità interna – che è poi ciò che le permette di dare forma al contenuto da esprimere¹⁰⁵ –, in quanto primo momento di espressione razionale dell'umano, segna un distacco irreversibile dall'irrazionalità caotica della magia. Eppure, traendo in qualche modo origine da essa, ne conserva in una certa misura l'impulso.

Se, da un lato, «la rinuncia dell'arte alle pratiche magiche, sue antenate, implica partecipazione alla razionalità», dall'altro, simultaneamente, «l'arte è il rifugio del comportamento mimetico»¹⁰⁶. Introducendo una prima mediazione culturale – e quindi, almeno in parte, snaturante – nella relazione soggetto-oggetto, l'arte è partecipe della scissione dell'umano dall'immediatezza della natura, e tuttavia, in contrasto con la tendenza della *ratio* e in ottemperanza alla propria eredità magica, non ha come proprio fine ultimo il dominio e la soppressione assoluta del naturale.

Di qui, del resto, anche l'insistenza dell'estetica adorniana sulla riconsiderazione del bello naturale¹⁰⁷ – articolata, come noto, per tramite di una metacritica alla critica hegeliana¹⁰⁸ –, il cui punto chiave è riassumibile nell'immanenza al *Naturschöne* di una

¹⁰⁵ Sulla logicità immanente dell'arte, in particolare in riferimento alla dialettica di forma e contenuto, cfr. TE, pp. 182 e sgg. e pp. 393-397.

¹⁰⁶ TE, p. 72.

¹⁰⁷ TE, pp. 83 e sgg. e *passim*.

¹⁰⁸ A questo proposito non viene forse abbastanza spesso ricordato che il tema del bello naturale non è affrontato da Hegel nel modo univoco in cui più di frequente è passato al vaglio della critica. A seconda del corso di estetica o dell'edizione delle sue lezioni che si prende in considerazione, esso appare, infatti, elaborato in maniera differente, oltre che in modo più o meno esteso. Su questo si veda, ad esempio, l'*Introduzione* di P. D'Angelo a LE, cit., in particolare pp. XXVI-XXX. Va qui inoltre tenuto presente che Adorno legge l'*Estetica* hegeliana nella tradizionale versione curata da Hotho, in cui compare un lungo capitolo, intitolato, appunto, *Il bello naturale*, la cui organizzazione è frutto del lavoro editoriale del discepolo di Hegel. Per una lettura più approfondita del tema del bello naturale entro la teoria estetica adorniana si rimanda sicuramente a G. Figal, *Theodor W. Adorno: das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur zur Interpretation der Ästhetischen Theorie im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier, Bonn 1977, ma anche al più recente J. M. Bernstein, *Das Naturschöne*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, cit., pp. 73-88 e, in ambito italiano, a G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, cit. e S. Marino, G. Matteucci, *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, cit., pp. 9-45. Altro punto su cui qui non ci si soffermerà, ma cui può essere utile quanto meno accennare, è il fatto che a proposito del bello naturale Adorno non solo critica la prospettiva dell'estetica hegeliana, ma anche si confronta – in parte volendola riabilitare – con quella dell'estetica kantiana. Questa triangolazione viene, ad esempio, approfondita in R. Gasché, *The theory of natural beauty and its evil star: Kant, Hegel, Adorno*, cit., pp. 103-122.

«traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale»¹⁰⁹. Nel bello naturale si cela, cioè, alla maniera di quello che Adorno chiama un codice cifrato, qualcosa che non solo diverge, ma forse anche, più radicalmente, rigetta l'intenzione umanizzatrice di fare violenza alle cose per avvicinarle alla comprensione, tanto che, di fronte alla natura, «si accende un po' di quella libertà che la filosofia con colpevole errore riserva al contrario, alla tirannia del soggetto»¹¹⁰.

Uno degli aspetti più problematici dell'estetica come filosofia dell'arte consiste, infatti, proprio nel tendere a trascurare la dialettica di *ratio* e *mimesis* immanente all'arte stessa, peccando, così, a seconda del polo dialettico adialetticamente ipostatizzato, di razionalismo o di sentimentalismo. Caratteristica dell'arte è, invece, per l'estetica adorniana, la coesistenza di entrambi i momenti, che, nel campo di forze generato, in questo caso, dall'opera, si mantengono fra loro in costante tensione.

L'aporetica convivenza nell'opera di impulso razionale e impulso mimetico è, anzi, proprio la legge interna dell'arte come fenomeno dialettico, nonché, al contempo, ciò che fa sì che essa, mantenendosi nella contraddizione e divenendone forma espressiva per eccellenza, non ricada nell'abbaglio di un mitico – *ergo* ideologico – ritorno alla presunta immediatezza di una natura preistorica, originaria, incontaminata, trasformata a oggetto di apologia, per non dire feticismo, della regressione all'*Ur*.

Tornando al modo in cui Adorno concepisce l'estetico *lato sensu*, si può quindi dire che ad esso pertiene l'idea di un'esperienza sensibile e mimetica, che si mantiene indeterminata dal punto di vista di un discernimento cognitivo di tipo categoriale e che il soggetto in essa coinvolto percepisce come viva, pulsante, vibrante, significativa in virtù delle tensioni e delle resistenze che la attraversano, senza assecondare, entro questa dimensione di affinità relazionale con ciò che dell'oggetto produce attrito, il desiderio di risolverle o eliminarle.

L'estetico viene, così, a rappresentare, in pieno accordo con il pensiero dialettico adorniano nel suo complesso teoretico, il luogo di conservazione dell'aspetto residuale della realtà esperita e il motore della processualità che fa sì che l'esperienza si mantenga aperta e dinamica senza risolversi nell'ipostasi. L'estetico, processo entro cui il soggetto

¹⁰⁹ TE, p. 98.

¹¹⁰ TE, p. 372.

rabbrivisce e il pensiero si accende «senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti»¹¹¹, senza volersi affermare in quanto soggettività dominatrice, preserva le istanze del non-identico, del non assimilabile, del non fissato concettualmente. L'estetico è, in estrema sintesi, il garante dell'*alterità* dell'*altro* da sé.

2.2 Comportamento

Alla luce di quanto esaminato finora, diventa più facile provare a capire in che modo vada interpretata un'altra nozione ricorrente nella riflessione estetica adorniana, anch'essa – non a torto – mai del tutto sovrapponibile a una precisa definizione analitica, ma che sicuramente contribuisce ad arricchire il nostro quadro della costellazione dell'estetico nella sua accezione plurale e affrancata dal paradigma artistico.

Si tratta di ciò cui Adorno si riferisce con le espressioni *das ästhetische Verhalten* e *die ästhetische Verhaltensweise*, traducibili rispettivamente come «il comportamento estetico» e «il modo estetico di comportarsi», oppure con quelle pressoché equivalenti, solo di poco meno presenti nelle opere pubblicate, *das mimetische Verhalten* e *die mimetische Verhaltensweise*, vale a dire «il comportamento mimetico» e «il modo mimetico di comportarsi».

Già l'utilizzo da parte di Adorno del termine *Verhalten*¹¹² sembra voler suggerire che, quando ci interroghiamo sull'estetico, abbiamo a che fare con qualcosa che indica una prassi, un *habitus*, una disposizione ad agire nei confronti delle cose, appunto un certo «modo di comportarsi», comunque un tipo di esperienza in cui il soggetto si trova coinvolto, in generale una particolare modalità di rapportarsi all'altro da sé qualificata in senso operativo.

¹¹¹ MM, p. 304.

¹¹² A proposito di questa scelta lessicale è bene notare – come giustamente hanno messo in evidenza Desideri e Matteucci nella loro traduzione di *Teoria estetica*, scegliendo l'italiano «comportamento» – che Adorno si serve del termine specifico *Verhalten* anche per distinguerlo dalla *Haltung*, che indica invece un «atteggiamento» – termine, quest'ultimo, che peraltro, specie a seconda dell'aggettivo da cui viene accompagnato, può assumere diverse accezioni. Su questo cfr. F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione*, cit., pp. XXIX e XXXIII.

E, in effetti, anche laddove in diversi luoghi di *Teoria estetica* questa nozione viene richiamata da Adorno in riferimento specifico all'arte, la creazione artistica rappresenta non tanto l'ambito cui questa prassi deve essere circoscritta, quanto piuttosto uno dei migliori contesti in cui la sua operatività può essere riscontrata, un esempio paradigmatico di come questo comportamento si esplica concretamente nel mondo empirico e a livello storico-fenomenologico. La creazione artistica è, infatti, per Adorno, espressione del modo estetico o mimetico di comportarsi perché possiede la capacità di restituire in maniera sensibile-percettiva, senza fare uso di apparati concettuali, quel contenuto di verità che eccede dalla razionalizzazione identificante della teoria, e che, proprio per questo, possiede intrinsecamente il carattere della prassi.

La dinamica di tale prassi – che è poi il movimento dialettico immanente a quel contenuto di verità, a quel «di più», come spesso Adorno lo chiama, che fa sì che l'oggetto sopravvanti sempre le pretese del soggetto – viene dalla pratica artistica sia *im*-pressa, inglobata come traccia all'interno della configurazione dell'opera d'arte, sia, al contempo, precisamente per il tramite di quest'ultima, che diventa mezzo di comunicazione di quel contenuto, *es*-pressa, resa manifesta all'esterno del suo confine materiale. Il «configurare», ossia il dispiegarsi dell'estetico attraverso la costruzione di una configurazione – in questo caso artistica – che non segue le regole della ragione teoretico-linguistica, «articolando le contraddizioni prive di parole e mute, assume in tal modo tratti di una prassi», diventa «una figura della prassi»¹¹³.

L'estetico, qualcosa di non circoscrivibile all'arte, quanto semmai di intrinseco all'impulso mimetico che ne costituisce il presupposto e ne determina la genesi, riguarda in ultima analisi l'aspetto performativo anziché assertivo, espressivo anziché denotativo, qualitativo anziché definitorio, sensibile anziché concettuale, denso anziché discreto del contatto con le cose. È, appunto, in quanto *modalità* di fare esperienza, che l'estetico viene descritto da Adorno come una *Verhaltensweise*.

Il modo estetico di comportarsi, pensato come la disposizione nei confronti del reale che fa vibrare l'umano al contatto con l'altro da sé, non è, quindi, «né immediatamente mimesi» – come l'irrazionalità arcaica della magia – «né la mimesi rimossa» – come la

¹¹³ TE, p. 311.

coscienza reificata del soggetto che ha voluto sopprimere l'esperienza del brivido –, «ma il *processo* che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata». Ecco perché per Adorno «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», tanto che, a ben vedere, «ciò che più tardi si chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo»¹¹⁴.

L'estetico come *Verhaltensweise* è, allora, qualcosa che riguarda l'intero spettro dell'esperienza, ben oltre il perimetro del mondo dell'arte, la quale, come si è visto, è piuttosto un *dispositivo* estetico, ossia un *medium* per il cui tramite l'esperienza estetica può trovare, giustappunto, disposizione, vale a dire una «possibile composizione» in cui il comportamento estetico si concretizza materialmente, «si coagula»¹¹⁵. A prescindere dalla sua configurazione possibile, in ogni caso, dalla plurivoca riflessione adorniana emerge una concezione aperta dell'estetico, illustrabile, con le parole dello stesso Adorno, come «la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono», lo «sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine» e grazie a cui questo stesso esistente «diventa esperibile»¹¹⁶.

Intimamente connesso al processo dell'esperire il reale, estetico è quel modo di relazionarsi all'alterità che percepisce il residuo non-identico delle cose, che raccoglie «quanto da tempi immemorabili la civilizzazione ha brutalmente tagliato via, ha soffocato assieme alla sofferenza degli uomini per ciò che è stato loro estorto, che forse si esprime già nelle forme primarie della mimesi». Con la sua obiettività priva di strutture categoriali, estetico è, non da ultimo, un tipo di prassi che esibisce – e indirettamente denuncia – il fatto «che nessuna razionalità fino a oggi è stata la razionalità piena, che non c'è una razionalità che sia tornata integralmente a vantaggio degli uomini, del loro potenziale, nemmeno della “natura umanizzata”»¹¹⁷. L'adozione di questo comportamento, l'assunzione di questo sguardo, la permanenza entro questa prassi riguardano, in definitiva, la relazione con l'altro da sé implicata in *ogni* processo esperienziale: l'esperienza *tout court*.

¹¹⁴ TE, pp. 449-50. Corsivo mio.

¹¹⁵ TE, p. 449.

¹¹⁶ TE, p. 448.

¹¹⁷ TE, pp. 447-48.

L'estetico descrive, allora, in senso esteso, una dimensione di esperienza dell'alterità entro cui il soggetto si trova con l'altro da sé in una connessione che si potrebbe dire estremamente intima, perché è una relazione di affinità mimetica dove ciò che conta è la somiglianza¹¹⁸, più che la discriminazione, delle parti coinvolte, in quanto l'interazione si svolge *al di qua* del dualismo per cui l'oggetto verrà, una volta messo a fuoco, vissuto come qualcosa di separato, identificato, tematizzato, quindi distinto da sé. Al contempo, però, nella dimensione estetica, come si è detto, il soggetto rispetta il carattere di alterità di ciò che è altro, cioè – proprio perché essere simili *non* è essere identici – non assume nei confronti della differenza l'atteggiamento dell'assimilazione e della sua riconduzione a identità. Nell'estetico, pertanto, somiglianza/affinità e differenza/alterità convivono dialetticamente.

Poiché separazione, identificazione, tematizzazione, distinzione sono tutte operazioni rese possibili dall'utilizzo di un linguaggio il cui strumento consiste in un apparato concettuale, interpretare l'estetico come momento generativo e carattere precipuo di un campo relazionale in cui il soggetto entra in contatto con l'oggetto secondo un impulso di affinità sensibile, anziché di sua discriminazione razionale, di traduzione in immagini, anziché in parole, significa al contempo riconoscerne la natura aconcettuale.

Questo, tuttavia, non equivale a sostenere che il pensiero sia, o debba mirare a essere, scevro di un proprio momento mimetico, né tantomeno che il fine ultimo della speculazione teoretica sia diventare l'opposto del comportamento estetico, sublimandosi in una sorta di freddo e sterile ragionamento anestetico. Anzi, come già sappiamo dal titolo dell'opera postuma, estetico può – e almeno in parte dovrebbe sempre – essere il modo di comportarsi *anche* della teoria.

L'*ästhetische* o *mimetische Verhalten*, in effetti, è chiamato in causa da Adorno in diversi luoghi per designare un tipo di comportamento che abita anche la modalità concettuale del conoscere, come se l'estetico fosse una richiesta al nostro pensare per concetti di misurarsi con quel residuo aconcettuale che è insito nelle cose stesse e che è

¹¹⁸ Sull'intreccio di mimesi, affinità e somiglianza si veda P. E. Gordon, *A Precarious Happiness*, cit., pp. 130-131 e i rimandi ivi contenuti a opere di altri autori (Benjamin, Callois, Mauss, Hubert) che potrebbero aver influenzato Adorno (e Horkheimer durante l'elaborazione della loro opera a quattro mani *Dialettica dell'illuminismo*) su questo tema.

sempre in cerca di espressione. Piuttosto che come un tipo di apprensione meramente anteriore o radicalmente separata rispetto alla conoscenza razionale, l'estetico va, al contrario, inteso come una modalità operativa che sorge e resta in costante attività – un vero e proprio fermento vivo – anche all'interno dei processi cognitivi della *ratio*, cui impone di mantenersi dialetticamente aperta a possibilità di esperienza che eccedono ciò che i concetti sono in grado di sussumere. Il concettuale, una volta innescato, illumina l'estetico a un tempo come suo limite e come sua condizione di possibilità, senza cui non potrebbe nemmeno accendersi.

È, infatti, proprio assumendo almeno in parte un comportamento estetico che il pensiero in generale, quindi anche la ragione prettamente teoretica che guida la filosofia, ricorda, ha una reminiscenza, porta un segno, una traccia, conserva e in qualche modo salvaguarda, la sua stessa essenza mimetica, l'affinità non concettuale e non intellettiva con il reale. La pretesa avanzata dall'estetico – nonché, come approfondiremo in seguito, dalla dialettica negativa in quanto tentativo di tutelarne il carattere veritativo – sta proprio nella capacità di riconoscere e rivendicare che c'è un di più di non configurato in ogni configurazione, e che l'esperienza sensibile di questo di più fa parte dell'emergere della ragione stessa.

Questa capacità e questa salvaguardia sono possibili solo mediante il continuo esercizio, di contro a una sua liquidazione, di un modo mimetico di comportarsi, di un'attitudine aconcettuale che genera energia al contatto con l'altro da sé, di una disposizione verso gli oggetti in cui la *mimesis* è risonanza con ciò che, pur nella sua alterità irriducibile, è percepito in quanto qualitativamente affine. Come chiarito in modo piuttosto esplicito in *Dialettica negativa*, «il concetto non può tutelare in altro modo la causa di quel che ha rimosso, della mimesi, se non appropriandosi di un po' di questa nei propri comportamenti», sicché «il momento estetico, anche se per ben altri motivi che in Schelling, non è accidentale per la filosofia»¹¹⁹.

¹¹⁹ DN, pp. 15-16.

2.3 Motore del pensiero

Tutto ciò implica che in Adorno l'esperienza estetica non rappresenti per forza, come suggerirebbe la sua indebita restrizione al paradigma strettamente artistico, qualcosa d'altro rispetto all'esperienza intellettuale o pratica di qualsiasi tipo. L'esperienza estetica indica, semmai, in generale – e perlopiù *ex negativo*, per contrasto, come in controluce – un tipo di esperienza diametralmente opposto rispetto all'esperienza anestetica che risulta dall'incapacità di esperire sensibilmente e di accendersi emotivamente nella relazione con l'alterità del mondo che si manifesta. Incapacità che, come rilevato con forte preoccupazione dalla teoria critica della società già intorno agli anni Quaranta, è ben riscontrabile – ancorché strategicamente occultata dal sistema che la genera e la incrementa – nella realtà sociale del capitalismo avanzato e della dilagante ipertrofia della ragione strumentale.

Ma a livello di modalità esperienziali, «sentimento e intelletto nella costituzione umana non sono qualcosa di assolutamente diverso, e anche nella loro separazione restano dipendenti l'uno dall'altro». Da un lato, infatti, «i modi di reagire sussunti sotto il concetto di sentimento diventano riserve sentimentali senza valore appena si chiudono al riferimento al pensiero e si contrappongono ciecamente alla verità», come se l'estetico si confinasse nell'irrazionale e nell'inesprimibile, anziché cercare una disposizione e una configurazione possibili, di qualunque tipo esse siano. Dall'altro, il pensiero razionale «si avvicina alla tautologia se si ritrae di fronte alla sublimazione del modo mimetico di comportarsi»¹²⁰, ricade nella ripetizione dogmatica del sempre-uguale, si blocca nella stasi dell'ipostasi e si reifica nella totale adialetticità di una presunta pura identità. Il pensiero è ciò che fa sì che sia possibile rendere esplicita la verità estetica, ma l'estetico resta il motore del pensiero.

Adorno si spinge, così, ad affermare che «una *ratio* senza mimesi nega se stessa», perché «gli scopi, *raison d'être* della *raison*, sono qualitativi e la facoltà mimetica coincide con quella qualitativa». Tanto che, come accennato poc'anzi, poiché «il mondo che perde obiettivamente la propria apertura non ha più bisogno di uno spirito che ha il

¹²⁰ TE, p. 449.

proprio concetto nell'aperto», sul piano della realtà empirica storicamente e socialmente determinata, «l'attuale perdita di esperienza potrebbe coincidere ampiamente, nel suo versante soggettivo, con la violenta rimozione della mimesi, in luogo della trasformazione di essa»¹²¹.

Riprova dell'implicazione della prassi dell'*aísthesis* entro modi differenti di dare configurazione all'esperienza è, non a caso, l'attestazione di una non scontata somiglianza di comportamento comune ad arte e filosofia, evocata da Adorno in diverse occasioni, anche in contesti in cui il tema estetico non è al centro dell'analisi¹²². Così, ad esempio, nel luogo di *Dialettica negativa* già richiamato sopra:

L'arte e la filosofia hanno il loro elemento comune non nella forma o nel metodo configurativo, ma in un *comportamento* che vieta la pseudomorfosi. Entrambe restano fedeli al loro contenuto passando attraverso la loro antitesi; l'arte, diventando refrattaria ai suoi significati; la filosofia, non fissandosi ad alcun immediato. Il concetto filosofico non rinuncia a quella brama che anima l'arte senza concetto e il cui appagamento rifugge dall'immediatezza di essa in quanto un che di apparente. Organo del pensiero e comunque muro tra questo e ciò che è da pensare, il concetto nega quella brama. La filosofia non può né aggirare né piegarsi a tale negazione. Tocca a lei la fatica di andare *oltre* il concetto per mezzo del concetto.¹²³

L'estetico nella sua accezione esperienziale, impulso vitale del comportamento che spinge verso l'eccedenza del di più che sta *oltre* la configurazione raggiunta – tanto artistica quanto filosofica –, altro non è che questa brama. È un abbandonarsi *à fond perdu* alla realtà come dimensione a grane differenti e indeterminate, un immergersi nell'eterogeneo, che anche il pensiero dovrebbe sempre sforzarsi di mettere in pratica, non con il fine di ripristinare l'omogeneità di schemi categoriali ordinati e determinati a priori, bensì nell'intento di realizzarsi come esperienza piena e integrale anche «nel *medium* della riflessione concettuale», laddove invece – e qui è certamente significativo

¹²¹ TE, p. 449.

¹²² Cfr. ad esempio Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. 1, pp. 76, 80-83, 86.

¹²³ DN, p. 16. Corsivi miei.

il riferimento alla *Fenomenologia* hegeliana – «persino la “Scienza dell’esperienza della coscienza” degradava i contenuti di questa esperienza a esempi delle categorie»¹²⁴.

Nonostante quest’ultimo appunto critico, è facile riconoscere quanto l’idea adorniana di esperienza sia in realtà debitrice del significato centrale che questo termine assume, come si è visto nel capitolo precedente, nella prima opera teoretica di Hegel¹²⁵. Per quanto, infatti, la filosofia hegeliana, tutta a favore della speculazione spirituale, possa sembrare astratta, intrinsecamente concettuale, addirittura anestetica, nel senso che il pensiero sarebbe tanto più perfetto, tanto più vicino all’assoluto, quanto più lontano dalla *aísthesis*, quanto più libero dagli aspetti sensibili, materiali, naturali delle cose, secondo Adorno, uno dei maggiori meriti del padre della dialettica è proprio quello di aver colto ed enfatizzato il rilievo del momento empirico dell’esperienza per il pensiero stesso.

Rispetto alle opere teoriche più mature, dove lo scontro critico con Hegel si fa spesso severo, talvolta quasi intransigente, questo aspetto emerge con maggiore chiarezza in alcuni lavori precedenti a *Dialettica negativa*, che Adorno sviluppa come una sorta di laboratorio preliminare all’elaborazione del suo nuovo modello di dialettica, su cui ci concentreremo più avanti. Per il momento, questi lavori ci sono utili nella misura in cui possono essere letti come un tentativo da parte di Adorno di capire, anzitutto, se e come sia possibile riabilitare Hegel, dove e perché la dialettica hegeliana funziona o meno, mettendone in luce, prima ancora che i punti deboli, i meriti, l’eredità, il portato da salvare.

Interessanti per il nostro discorso sono, in particolare, i già citati *Tre studi*, dove Adorno insiste a più riprese sull’idea che in Hegel l’esperienza è addirittura, con le sue parole, «conficcata nel pensiero stesso». Come «si potrebbe mostrare in ogni proposizione della *Fenomenologia dello spirito*», l’esperienza diventa nella filosofia hegeliana proprio ciò che rimette in movimento, rendendolo vivo, quello che altrimenti sarebbe soltanto un pensiero calcificato nella propria astrazione: «il pensiero astratto attraverso l’esperienza, la materia grezza attraverso la tensione del pensiero vengono ritrasformati in vita». Per Adorno, merito indiscusso del padre della dialettica moderna è, infatti, proprio l’aver respinto l’identificazione del contenuto filosofico con le astrazioni

¹²⁴ DN, p. 15.

¹²⁵ Su questo cfr. M. Jay, *Songs of Experience*, cit., p. 348.

supreme – potremmo dire anestetiche – della metafisica tradizionale, portando all'interno del pensiero «la vita nel suo riflesso colorato», intuendo, cioè, che persino «come spirito sublimato, l'individuo risuona di ciò che è esteriore, carnale»¹²⁶ – potremmo dire estetico in senso esperienziale.

Nel secondo degli *Studi*, derivante dall'intervento preparato per un convegno nel 1958 e incentrato specificamente, come indica il titolo, sul *Contenuto d'esperienza* della filosofia hegeliana, Adorno si esprime di nuovo con toni positivi nei confronti dell'approccio dialetticamente critico che Hegel ha saputo rivolgere sia contro l'ottusa empiria del mero dato sensibile, sia contro l'apriorismo statico del vuoto razionalismo astratto, giacché aveva compreso che il pensiero filosofico, seppur per tramite delle astrazioni concettuali, altro non fa che rendere ragione della concretezza esperienziale della realtà, avendo di fatto ad oggetto il mondo reale per come esso si dà nella trama di interrelazioni processuali che il soggetto stabilisce con l'alterità.

Per di più, secondo l'Adorno di questi studi, tutto ciò è stato approfondito da Hegel con estremo rigore teoretico proprio in virtù della ferma consapevolezza, da questi espressa attraverso la costruzione del proprio sistema, che «il pensiero, che diventa verità solo accogliendo pienamente in sé ciò che gli si oppone, è sempre anche soggetto alla tentazione di trasformare, proprio per questo, l'opposto stesso in pensiero, idea, verità»¹²⁷, obliandone la matrice eminentemente esperienziale. Quella che abbiamo visto essere la brama del comportamento mimetico per come Adorno ne sviluppa la nozione in sede di teoria estetica può, allora, essere letta come quell'attitudine nei confronti di ciò che oppone resistenza al pensiero che fa da contrappeso alla tentazione razionalizzante qui descritta.

Ciò che, di conseguenza, va riconosciuto e trattenuto come lezione per un pensiero che voglia continuare a potersi definire dialettico è che Hegel, tacciato di astrattezza per il suo idealismo «in confronto al concreto delle scuole fenomenologiche, antropologiche e ontologiche», in realtà «ha immesso nel pensiero filosofico infinitamente più concretezza di quelle correnti», non tanto «perché senso della realtà e sguardo storico avrebbero bilanciato la sua fantasia speculativa», ma esattamente perché il principio dell'esperienza

¹²⁶ TSH, p. 79.

¹²⁷ TSH, p. 110.

è da lui concepito come ciò che vorrebbe informare l'impostazione stessa della filosofia, «si potrebbe dire: per il carattere d'esperienza della stessa speculazione»¹²⁸.

La forza e la dirompenza della speculazione di Hegel derivano, in sostanza, dalla presa d'atto della necessità di alienarsi nel mondo, di abbandonarsi alla *Wirklichkeit*, di approfondirsi nelle cose per penetrarne il senso, di mantenere saldo il riferimento a una dimensione esperienziale e di persistere nel confronto tensivo che si genera per via dell'inestinguibile mediazione con essa del soggetto pensante.

Nella dinamica simbiosi di pensiero ed esperienza, che è contemporaneamente implicata nel conoscere razionale e nell'esperire sensibile, il primo si impegna in un costante lavoro di riassorbimento della seconda, di cui, però, non può che continuare a nutrirsi per procedere nel proprio sviluppo dialettico. La dialettica stessa, che diventa, così, pensiero aperto a sempre nuove e ulteriori configurazioni, vale a dire esperienza viva anziché mera conoscenza acquisita una volta e per sempre, in questi studi viene da Adorno descritta – anche se, o proprio perché, «è così poco bendisposta verso la definizione singola» – come «lo sforzo inflessibile di costringere insieme l'autocoscienza critica della ragione e l'esperienza critica degli oggetti»¹²⁹.

Di questa matrice hegeliana è certamente memore il parallelo ragionamento di Adorno sull'esperienza mimetico-estetica come uno stare in relazione con l'altro da sé, come processo dialettico inserito nel ritmo dell'esperienza tutta, oltre che suo impulso fondamentale. Si chiarisce, così, una volta di più il passo adorniano da cui ha preso l'avvio la prima parte del nostro lavoro¹³⁰, tratto fra l'altro da questi stessi studi: il concetto speculativo deve salvare la *mimesis* perché pensare razionalmente la realtà – tenuto fermo che il pensiero dialettico, proprio in quanto pensiero, è e non può non essere razionale, ovvero deve per forza operare per tramite di una struttura logica concettuale – non equivale a sopprimere l'impulso mimetico alla radice dell'esperienza del pensare stesso.

Al brivido della *mimesis*, tornando ora ai frammenti dell'opera postuma e all'estetico concepito come *Verhaltensweise*, «il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarselo» e degradarlo a istanza percettuale particolare di una categoria

¹²⁸ TSH, p. 96.

¹²⁹ TSH, p. 41.

¹³⁰ Cfr. *supra*, p. 37.

intellettuale universale cui ricondurlo, così che «tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, *eros* e conoscenza»¹³¹, senza privare l'una dimensione dell'importo veritativo dell'altra.

2.4 Esperienza metafisica

L'interpretazione dell'estetico come prassi estesa al di là di un particolare ambito di applicazione, come comportamento da assumere nella relazione con l'alterità, come modalità esperienziale intrinseca al confronto dell'umano con il mondo, potrebbe trovare ulteriore riscontro, all'interno della riflessione adorniana, nell'enigmatica nozione di «esperienza metafisica», che, letta come esperienza estetica nel senso ampio fin qui delineato¹³², si rivela utile per fornire qualche esempio di come quest'ultima si realizzi nella vita empirica al di fuori del contesto artistico.

L'espressione appare da subito antinomica¹³³ e potrebbe destare perplessità il fatto che Adorno, autore non poco critico nei confronti della metafisica tradizionale intesa come indagine su una realtà sovrasensibile puramente razionale¹³⁴, la utilizzi per indicare ciò che risponde al concetto stesso di esperienza in senso enfatico, quell'esperienza mimetica che per sua stessa essenza è quasi impossibile da esprimere a parole e che forse più di tutte si avvicina alla felicità piena e concreta. Ma le apparenti antinomie, come si è forse già avuto modo di intendere, sono in Adorno cortocircuiti dialettici che vanno lasciati sfavillare, contraddizioni produttive che restituiscono la realtà, in se stessa dialettica e contraddittoria, molto meglio delle definizioni analitiche.

¹³¹ TE, p. 450.

¹³² Cfr. TE, p. 422.

¹³³ Cfr. DN, p. 336.

¹³⁴ Cfr. G. W. Bertram, *Metaphysik und Metaphysikkritik*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Dohm (hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, zweite erweiterte und aktualisierte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2019, pp. 537-545.

Tanto è vero che, nella lezione conclusiva del suo corso del 1965 incentrato proprio sul tema della metafisica¹³⁵, Adorno, tentando di spiegare ai suoi studenti il concetto di *metaphysische Erfahrung*, evidentemente usato in precedenza senza approfondirne il significato¹³⁶, si trova costretto ad ammettere che «che cosa sia la “cosa” è estremamente difficile dirlo» e «si potrà tutt'al più dire che sia la felicità»¹³⁷, o per lo meno, in maniera ancor più indeterminata e meno definitoria, senza nemmeno l'utilizzo identificante della copula, che «esiste una costellazione molto profonda tra esperienza metafisica e felicità», laddove di quest'ultima viene detto, altrettanto vagamente, che consisterebbe nel «contenuto degli oggetti come qualcosa di al tempo stesso lontano da loro»¹³⁸.

Mettendo insieme gli indizi che si possono raccogliere fra le riflessioni di Adorno di questo paio d'anni – in particolare nel corso di lezioni sulla metafisica del 1965 appena citato, in quello sulla dialettica negativa del 1965-1966, in cui una lezione è dedicata al concetto di *geistige Erfahrung*¹³⁹, e poi nella stessa versione a stampa di *Dialettica negativa* pubblicata nel 1966 – è possibile farsi un'idea di cosa intenda Adorno con questa espressione. Quella descritta in queste occasioni è, a grandi linee, un'esperienza che non subisce la distorsione né delle leggi imposte dal pensiero identificante, né della realtà sociale regolata dalla ragione strumentale. Si tratta, cioè, di particolari momenti aconcettuali, la cui stessa particolarità mette a tacere, fosse anche solo per un istante,

¹³⁵ Th. W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), trad. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, diciottesima lezione (29 luglio 1965), pp. 167-177.

¹³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 17-18 (terza lezione, 18 maggio), 121-122 (tredicesima lezione, 13 luglio), 124 (quattordicesima lezione, 15 luglio).

¹³⁷ *Ivi*, p. 170.

¹³⁸ *Ivi*, p. 171.

¹³⁹ Th. W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: *Vorlesungen*, Band 16: *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 114-128 (ottava lezione, 2 dicembre 1965). Nella versione a stampa di *Dialettica negativa* Adorno preferirà la dicitura *metaphysische Erfahrung*, probabilmente per marcare una distinzione più netta fra l'esperienza metafisica e quella religiosa. Così, ad esempio, all'inizio della già citata lezione sulla metafisica del 29 luglio 1965: «Forse non è male che oggi nell'ultima lezione vi dica ancora qualche parola su ciò che intendo per esperienza metafisica, non riducibile a esperienze cosiddette religiose» (Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 168), tema ripreso appunto anche in *Dialettica negativa* (cfr. DN, pp. 334-338). L'esperienza metafisica descritta da Adorno si svolge, infatti, non in una dimensione eminentemente spirituale – come rischia di suggerire l'aggettivo *geistige* – o in un aldilà divino trascendente, bensì nell'aldiquà del mondo empirico, nella trama dell'esperienza intramondana. Su questo cfr. anche P. E. Gordon, *A Precarious Happiness*, cit., pp. 135 e 137.

l'impulso razionale di dare ordine a qualsiasi nostra esperienza mediante strutture concettuali e/o normative nettamente definite.

Già diversi semestri prima, nelle sue lezioni di *Introduzione alla dialettica* del 1958, Adorno aveva parlato, in termini molto simili a quelli che utilizzerà nei primi anni Sessanta, di un'«esperienza non organizzata o, in termini psicologici, preconsceia, sulla quale cade poi per così dire il raggio della riflessione: un'esperienza che emerge a un certo punto alla superficie della coscienza e prende, in quell'istante, uno specifico carattere improvviso, spezzato, intermittente»¹⁴⁰. Questo «carattere di illuminazione fulminea» produce «una specie di urto, di esplosione», tale per cui in siffatti momenti «l'esperienza o conoscenza viva sfonda la crosta delle nozioni e dei concetti convenzionati reificati, prefissati»¹⁴¹.

Nell'ultima lezione del corso sulla metafisica – in molta parte sovrapponibile quasi letteralmente alla quarta delle *Meditazioni sulla metafisica* poste in conclusione a *Dialettica negativa*¹⁴² – viene chiarito, dandovi ora il nome esplicito di esperienze metafisiche, che si tratta di momenti in cui «si cede al mondo empirico; si soggiace a tutta la fallibilità di ciò che dipende anche dalla propria psicologia, dal proprio desiderio, dalla propria nostalgia»¹⁴³.

Interessante, di passaggio, il fatto che Adorno riscontri «in questo punto una singolare affinità con l'empirismo, col porre l'accento sulle fonti empiriche nelle quali c'è per lo meno questo elemento metafisico, che sono essenziali *le* conoscenze che *non* si risolvono

¹⁴⁰ Th. W. Adorno, *Einführung in die Dialektik* (1958), trad. it. di G. Zanotti, *Introduzione alla dialettica*, ETS, Pisa 2020, p. 101.

¹⁴¹ Ivi, p. 102.

¹⁴² Si tenga presente che, benché *Dialettica negativa* venga pubblicato nel 1966, quando Adorno tiene le ultime lezioni sulla metafisica, alla fine del semestre estivo 1965, le *Meditazioni sulla metafisica* erano, in realtà, già state scritte. Queste sono, infatti, presenti nella prima versione manoscritta di *Dialettica negativa*, che Adorno aveva iniziato a dettare il 3 maggio 1965, con il titolo *Sulla metafisica*, poi cambiato in *Meditazioni sulla metafisica* a partire dalla seconda versione, databile al 18 maggio dello stesso anno. Molte sovrapposizioni con le *Meditazioni sulla metafisica* si riscontrano, in particolare, nelle lezioni tenute fra il 13 e il 29 luglio (ossia dalla tredicesima alla diciottesima). Su questo cfr. Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 3, nota 1; p. 167, nota 1; p. 176, nota 14. Gli appunti di Adorno per il corso sulla metafisica, utili a ricostruire l'evoluzione delle sue riflessioni su questi temi in questi mesi, sono consultabili presso il Theodor W. Adorno Archiv (*Metaphysik: Begriff und Probleme – Entwurf*, TWAA Vo 10787-10808).

¹⁴³ Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 171.

nel concetto»¹⁴⁴, e cioè proprio quegli aspetti che, come sappiamo, appartengono alla dimensione esperienziale dell'*aísthesis* e sono già in essa significativi.

L'esperienza metafisica richiamata da Adorno non corrisponde, quindi, a un'esperienza che trascende il mondo sensibile, come l'idea tradizionale di metafisica lascerebbe pensare, bensì, quasi per converso, descrive l'incontro mimetico con il non ripetibile, il non categorizzabile, l'alterità particolare non universalizzabile, che si manifesta proprio nell'*hic et nunc* della realtà sensibile. L'aspetto metafisico rimanda allora, piuttosto, al fatto che questo tipo di esperienza esemplifica l'impossibile contatto con l'assolutamente altro in tutta la sua irriducibile pienezza, in cui, per assurdo, «il trascendente c'è e non c'è»¹⁴⁵.

Le esperienze metafisiche sono, infatti, esperienze eminentemente qualitative, delle specie di epifanie, momenti di collisione con qualcosa di ineffabile, di illuminante intuizione del non-identico, quasi di tangenza con la cosa in sé racchiusa in ogni possibile apparenza degli oggetti che si manifestano. L'aspirazione al sovrasensibile dell'universale puramente razionale, che era motore della vecchia metafisica, cede, così, il passo all'esperienza metafisica nella sua accezione mimetica, che si cela, al contrario, nella percezione dell'affinità sensibile con il particolare.

Il carattere antinomico dell'esperienza metafisica deriva, perciò, proprio dal fatto che in essa il soggetto sembra per un minimo istante esperire la più paradossale delle condizioni, cui sempre anela e che – come già dimostrato dallo scacco della certezza sensibile della coscienza fenomenologica hegeliana – mai riesce davvero a realizzare senza scarti e senza sopraffazione sull'oggetto, e cioè quella di trovarsi in una vera, effettiva, integrale e soprattutto non coatta identità con il non-identico.

Degno di nota, in questo senso, è un altro pensiero sviluppato da Adorno a lezione, sempre a cavallo degli anni Sessanta, questa volta nella *Ästhetik Vorlesung* del 1958-1959, il che è anche indice inequivocabile del carattere estetico di questo tipo di esperienze. Adorno parla qui di *Durchbruch*, termine che designa certi momenti, per così dire, di sfondamento, di breccia, che improvvisamente fanno irruzione nella nostra esperienza, insorgendo con una forza dirompente e sconvolgente, tale da penetrare nella

¹⁴⁴ Ivi, p. 172.

¹⁴⁵ DN, p. 338.

superficie della realtà irrigidita. Con l'immagine del *Durchbruch* Adorno intende restituire ai propri allievi l'idea «che ci sono dei momenti [*Augenblicke*] – possono essere momenti casuali, ma possono anche essere i momenti più alti e intensi di un'opera d'arte –, in cui quella sensazione di essere sollevati, quella sensazione, se volete, di trascendenza rispetto alla mera esistenza, si concentra intensamente, si attualizza, e in cui ci sembra come se l'assolutamente mediato, cioè l'idea stessa di essere liberati, fosse invece un qualcosa di immediato, per cui crediamo di poterla afferrare immediatamente»¹⁴⁶.

Possiamo dire che tali momenti siano esperienze estetiche, ossia esperienze di affinità mimetica con l'oggetto, perché in essi il soggetto, come già visto precedentemente attraverso il tema del brivido sviluppato in *Teoria estetica*, dà tutt'al più un segno di sé, ma non ottiene piena conferma di sé in quanto soggetto, dal momento che non impone all'oggetto alcun gesto di subordinazione. Nell'esperienza estetica, e particolarmente in quella così penetrante che è l'esperienza metafisica, piuttosto, il soggetto si abbandona all'«essere sopraffatto» (*Überwältigtwerden*) dal contenuto dell'oggetto in modo «quasi corporeo» (*fast körperhaft*) e a una vera e propria «dimenticanza di sé» (*Selbstvergessenheit*), che è annullamento della propria soggettività in favore dell'eterogeneità dell'altro da sé. In questi momenti, spiega Adorno, è come se «il soggetto collassasse sconvolto in se stesso», trovando felicità nel proprio dileguare anziché nella propria affermazione¹⁴⁷. Per quanto assurda possa sembrare l'idea di un'esperienza priva di soggettività, giacché di fatto non può esservi esperienza alcuna senza un soggetto che esperisce, con essa Adorno, come ormai sarà chiaro, non intende negare il soggetto di per sé, bensì semmai mettere in discussione il carattere di predominanza dell'aspetto razionale sull'aspetto estetico dell'esperienza.

Ed è proprio per il suo legame intrinseco con la modalità esperienziale dell'estetico che l'esperienza metafisica non è circoscrivibile a uno specifico luogo, tempo, o aspetto dell'esperire, ma potenzialmente distribuita nell'arco dell'intero spettro dell'esperienza umana. Anzi, come suggerito più o meno fra le righe fin già dai primi frammenti giovanili di *Minima moralia* e poi qua e là in tutta l'opera adorniana, è molto probabile che

¹⁴⁶ Th. W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: *Vorlesungen*, Band 3: *Ästhetik* (1958/59), hrsg. von E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, p. 196. Traduzione mia.

¹⁴⁷ Ivi, p. 197. Traduzione mia.

momenti del genere ci sorprendano nei più inaspettati interstizi della vita di ogni giorno. Esempi di esperienze metafisiche cui Adorno accenna non sono, infatti, soltanto i momenti di maggiore coinvolgimento nella fruizione della grande arte o i momenti più alti della speculazione filosofica, in cui ci si sente così prossimi alla verità che pare quasi di poterla sensibilmente toccare, ma anche estemporanei momenti di felicità generati dalle più piccole cose del quotidiano, quali l'insorgenza di un ricordo di infanzia o la peculiare sensazione di nostalgia innescata da un *déjà-vu*, già magistralmente descritte da Proust¹⁴⁸, così come gesti di autentica spontaneità che non rispondono ad alcuno scopo prefissato e non hanno alcuna funzione egoistica o eterodeterminata, quale l'ormai piuttosto rara arte del dono¹⁴⁹, oppure ancora relazioni genuine che non si lasciano corrompere dall'imperante legge dello scambio, ogni rapporto personale non deformato dal principio della convertibilità, in generale ogni esperienza in cui è ancora possibile avvertire «la gioia per il fatto che da qualche parte – e questo è il motivo contrario alla reificazione – ci sia dopo tutto qualcosa come la vita»¹⁵⁰.

Sono piccole testimonianze del nostro legame mimetico con il mondo, minuscoli «residui di vita»¹⁵¹ insiti «nella realtà più debole»¹⁵², che solo il modo estetico di comportarsi sa rintracciare nell'esperienza sensibile. Questi «scarni ed effimeri resti del vivente»¹⁵³ sono, infatti, esperibili solo se il soggetto si mantiene in una disposizione di apertura nei confronti di ciò che l'alterità può portare entro il suo campo percettivo e si espone alla vulnerabilità insita nella possibile messa in causa della propria soggettività da parte dell'oggetto sensibilmente esperito. Questi momenti, in altri termini, occorrono

¹⁴⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., pp. 170-171 e DN, p. 335-336.

¹⁴⁹ Cfr. il frammento di *Minima moralia* intitolato *Non si accettano cambi*. Nota qui Adorno: «La vera felicità del dono è tutta nell'immaginazione della felicità del destinatario: e ciò significa scegliere, impiegare tempo, uscire dai propri binari, pensare l'altro come un soggetto: il contrario della smemoratezza. Di tutto ciò quasi nessuno è più capace». In chi non è più capace di questo tipo di gesti deperiscono, così, «quelle facoltà insostituibili che non possono fiorire nella cella isolata della pura interiorità, ma solo nel contatto col calore delle cose. Un gelo afferra tutto ciò che essi fanno, la parola gentile che resta non detta, l'attenzione che non viene praticata. Questo gelo si ripercuote, da ultimo, su coloro da cui emana. Ogni rapporto non deformato, e forse l'elemento conciliante nella stessa vita organica, è un dono. Colui in cui la logica della coerenza paralizza queste facoltà, si trasforma in cosa e congela» (MM, pp. 38-39).

¹⁵⁰ Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., pp. 174-175.

¹⁵¹ Ivi, p. 175.

¹⁵² Ivi, p. 172.

¹⁵³ DN, p. 337.

soltanto nell'esperienza di quel soggetto che permane in un comportamento estetico, che coltiva la prassi dell'*aísthesis*, che fa proprio uno sguardo capace di riconoscere nelle cose esperite le tracce della naturalità non mutilata dalla razionalizzazione, di percepire il non-identico entro il dominio dell'identità, di scoprire le possibilità racchiuse nel microscopico e nel frammentario.

Benché negli *Augenblicke* descritti da Adorno sembrano albergare l'attualizzazione della paradossale accessibilità immediata all'altro e la soddisfazione della promessa di felicità, il loro carattere minuscolo ed effimero fa sì che, in definitiva, anche queste non possano che essere avvertite, a loro volta, come parziali e precarie. La fallibilità è, non per caso, la condizione stessa della possibilità dell'esperienza metafisica¹⁵⁴ e ciò per cui essa, diventando «nel corso del processo di secolarizzazione più pallida e più saltuaria», può perlopiù conservarsi soltanto negativamente¹⁵⁵. Adorno osserva, infatti, che «la forma in cui l'esperienza metafisica ha realmente ancora qualcosa [...] che non si rende sospetto come un desiderio romantico [...] è l'esperienza del “questo è tutto?”»¹⁵⁶. Questa esperienza, per il soggetto che sappia ancora comportarsi esteticamente¹⁵⁷ nel panorama della totale razionalizzazione e reificazione dell'esistenza, trasforma la propria insoddisfazione precisamente in quello sguardo che sa cogliere «il di più» (*das Mehr*).

Del fatto che per Adorno l'assunzione di un tale comportamento e di un tale sguardo debba essere trasversale al filosofare e declinabile in ogni aspetto dell'esperienza umana sono, del resto, testimonianza una morale *minima*, un'estetica *parva*, una teoria

¹⁵⁴ Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 172.

¹⁵⁵ DN, p. 337.

¹⁵⁶ Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 175.

¹⁵⁷ A questo proposito può essere interessante notare che, mentre in *Teoria estetica* il soggetto del comportamento estetico è quasi sempre l'arte, come fosse l'opera d'arte stessa a comportarsi esteticamente, nelle sue lezioni di estetica del 1961-1962 (*Ästhetik Vorlesung 1961/62*, la cui trascrizione è per il momento inedita, ma consultabile in archivio: *Ästhetik I* TWAA Vo 06355-06592, che corrisponde alle lezioni del semestre estivo 1961, e *Ästhetik II* TWAA Vo 06831-07177, che corrisponde alle lezioni del semestre invernale 1961-1962) Adorno fa spesso riferimento al comportamento estetico come assunto da noi o dal soggetto in generale. Cfr. TWAA Vo 06361: «man verhält sich [...] ästhetisch»; 06364: «in unserem ästhetischen Verhalten»; 06583: «wir uns ästhetisch verhalten»; 07002: «Äffinität» come «Spur eines mimetischen Verhältnisses zwischen beiden [der Sache selbst und dem Subjekt]».

*estetica*¹⁵⁸. Non di meno lo è il richiamo al pensiero dialettico stesso come sguardo micrologico, con cui si conclude persino *Dialettica negativa*, la più teoretica delle opere adorniane: «I più piccoli tratti mondani sarebbero rilevanti per l'assoluto, infatti lo sguardo micrologico spezza la scorza di ciò che è irrimediabilmente individuato in base al concetto superiore sussumente e fa saltare la sua identità, l'inganno che esso sia soltanto un esemplare. Questo pensiero è solidale con la metafisica nell'attimo della sua caduta»¹⁵⁹.

2.5 Verità estetica e persistenza del non-identico

Per riassumere, si può dire che per la teoria estetica e dialettica di Adorno, opportunamente memore della lezione della fenomenologia hegeliana, la nostra esperienza del reale è costantemente ravvivata dalla processualità dinamica intrinseca al contatto mimetico con le cose, che, portando entro la nostra sfera percettiva un elemento non-identico, fa della stessa esperienza del confronto con il mondo un processo dialettico in continuo movimento.

Mentre l'intenzione identificante della ragione lavora per tematizzare il reale, incasellando gli oggetti entro una struttura logica concettualmente determinata, vale a dire riportando il più possibile a identità il non-identico, l'operatività dell'estetico, il cui carattere di prassi assume le sembianze di un vero e proprio comportamento, lavora per salvaguardare l'essenza mimetica del reale, relazionandosi agli oggetti con una spontaneità aconcettuale e indeterminata, vale a dire mantenendosi il più possibile nell'esperienza della non-identità del non-identico.

L'esperienza estetica in senso ampio, indebitamente atrofizzata dal processo di anestetizzazione che consegue dall'ipertrofia della ragione strumentale, sfugge a quest'ultima soltanto opponendo resistenza a una liquidazione coatta della prassi

¹⁵⁸ Il riferimento è ovviamente a tre titoli di opere adorniane: *Minima moralia* (1944-1947, cit.); *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), trad. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano-Udine 2011; *Teoria estetica* (1970, cit.).

¹⁵⁹ DN, p. 365. Sullo sguardo micrologico cfr. T. Perlini, *Tra minuscolo e illimitato. Adorno: stile e Kitsch*, in Id. (a cura di), *Scuola di Francoforte. Industria culturale e spettacolo*, studio monografico estratto da «Bianco e nero», vol. 1, n. 2 (1974), pp. 148-202 e P. E. Gordon, *A Precarious Happiness*, cit., pp. 45-46.

dell'*aisthesis*, a una soppressione razionalizzante dell'esperienza primordiale del brivido al contatto con l'altro da sé, a una dissoluzione totale della capacità di immergersi operativamente nell'eterogeneità del sensibile.

L'estetico come persistenza nel e del non-identico – qualcosa di simile a quello che in sede più strettamente teoretica viene definito da Adorno come primato dell'oggetto sul soggetto¹⁶⁰ – diventa, così, anche ciò che invita a riflettere sull'effettività delle nostre pratiche di creazione di senso, facendo della verità stessa un'esperienza articolata processualmente fra le due accezioni di «senso» già messe a tema da Hegel, quella che rimanda alla sensibilità e quella che rimanda al significato, e di fatto realizzabile soltanto nella modalità di un'incessante autoriflessione, autocritica, autocorrezione, riconfigurazione.

Il momento estetico è, quindi, concepito da Adorno come veritativo proprio nella misura in cui è ciò che rende ogni rapporto all'alterità del mondo circostante profondamente arricchente e, soprattutto, mai definitivamente concluso, mai fissato in un'ipostasi. Mentre questa calcifica e raggela la realtà, la traccia di irriducibilità, il residuale permanente del non-identico, racchiuso nell'esteticità del sensibile e manifestantesi nel contatto aconcettuale con le cose, la fluidifica, tenendo, così, in vita sia la nostra esperienza che il nostro pensiero, sia il modo in cui entriamo percettivamente in relazione con le cose che quello in cui a esse conferiamo logicamente un ordine razionale. Entro un'ottica ancora più ampia, estetico potrebbe, allora, diventare il nome formale di quell'aspetto mimetico dell'umano che, per non cedere alla completa reificazione dell'esistenza, va preservato dalle devastazioni della ragione strumentale.

Estetico è, pertanto, qualcosa di sempre aperto a nuove occorrenze, sviluppatosi in un arco esperienziale intriso di sensibilità, in cui l'altro non-identico persiste in quanto tale. Laddove non disconosce l'importo veritativo di questa dimensione, la filosofia si apre alla legittimazione di un campo operativo in cui trovano corso tutti quei processi di

¹⁶⁰ Cfr. il paragrafo di *Dialettica negativa* intitolato, appunto, *Il primato dell'oggetto* (DN, pp. 165-167). Scrive qui Adorno: «L'oggetto può essere pensato solo dal soggetto, ma rimane sempre, nei suoi confronti, un Altro; il soggetto è invece sin dall'inizio anche oggetto in base alla sua costituzione. Il soggetto non è pensabile senza l'oggetto nemmeno idealmente; l'oggetto senza il soggetto invece sì. Fa parte del senso della soggettività essere anche oggetto; non invece del senso dell'oggettività essere soggetto» (DN, p. 165).

strutturazione dell'esperienza che non coincidono con la prassi cognitiva dei concetti e che, proprio dispiegandosi a latere degli schemi categoriali atti a strutturarli e dei dispositivi linguistici atti a denotarli, rappresentano per la teoria il momento in cui la conoscenza concettuale si scontra con il proprio limite, innescando una tensione che non ha da risolversi se non come riconoscimento della reciproca implicazione dialettica dei termini stessi che la generano.

Per il soggetto che pensa non può esistere un'esperienza che non sia mediata dai concetti. Il fatto che estetico debba essere anche il modo di comportarsi della teoria, sia detto nuovamente a scanso di equivoci, non implica che questo annulli l'attenersi del pensiero allo strumento del concetto, con il quale l'elemento estetico entra, piuttosto, in relazione, dando appunto adito alla tensione dialettica di cui la teoria stessa è informata.

Eppure, nell'esperienza stessa permane sempre un'inestinguibile non-identità tra il concetto e la cosa, che affiora già in tutta la sua manifestatività quando la cosa è esperita per affinità anziché per discriminazione. Come detto in quell'ultima lezione sulla metafisica del 1965, per Adorno di quella «cosa» difficilmente spiegabile a parole, della *mimesis* che resta irriducibile a qualsiasi *ratio*, dell'estetico che appartiene all'esperienza «come momento, come elemento», il pensiero stesso non può pretendere di «fare a meno, se mai vuole essere qualcosa»¹⁶¹. Specialmente, come vedremo subito, se vuole essere davvero dialettico.

¹⁶¹ Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 172.

PARTE SECONDA

*L'estetico come elemento dialettico
fra critica ed espressione*

3. IL LABORATORIO DELLA DIALETTICA

Nella prima parte di questo studio abbiamo tracciato gli assi su cui si muove l'idea dell'estetico qui presa in esame, non incasellata né incasellabile, come già ricordato più volte, in una definizione analitica conchiusa, bensì considerata nella sua accezione aperta e plurale e concettualmente descrivibile soltanto all'interno di una costellazione che, pur mantenendosi sempre soggetta ad assumere molteplici possibili configurazioni, ha, come si è visto, le sue coordinate principali – le sue “stelle fisse” attorno alle quali ruotare – in una serie di nozioni fra loro interconnesse, quali esperienza, mimesi, sensibilità, non-identità, alterità, residualità, indeterminatezza, aconcettualità, non-discorsività, operatività. Ci si è dunque interrogati sul potenziale valore veritativo della componente dell'estetico all'interno della dimensione processuale entro cui pensiero ed esperienza si intessono vicendevolmente, alimentandosi e articolandosi l'un l'altra in una costante e dinamica simbiosi, per cercare di estrapolare il portato dell'interconnessione di tutte queste nozioni nei due padri della dialettica che guidano la nostra indagine.

In primo luogo, si è, quindi, riscontrata in Hegel una sorta di ambiguità nei confronti del riconoscimento di una reale verità estetica, cioè di un elemento estetico che sia realmente riconosciuto come vero in quanto tale e non in virtù o in funzione di una sua controparte anestetica logico-concettuale e assoluta, nel senso di divincolata e indipendente, dalla propria matrice esperienziale sensibile. Questo, tuttavia, non esclude la presenza, come neppure la continua riproposizione, all'interno del processo di dispiegamento della verità, di un momento estetico quanto meno necessario e vitale per il movimento e lo sviluppo di questo stesso processo.

In secondo luogo, ci si è concentrati sull'accento che Adorno pone, invece, su questo momento estetico proprio nella misura in cui afferisce a una dimensione esperienziale che si presenta come depositaria dell'aconcettuale e del non-identico. Quanto a questo elemento che risponde all'impulso mimetico della *aísthesis*, si è quindi visto come, per Adorno, il pensiero non solo non possa rinunciarvi, ma nemmeno possa mai del tutto pretendere di imporvisi, impegnato, come è, nell'intento di riportarlo integralmente a quell'identità concettuale che esso, per la sua intrinseca tendenza razionalizzante, ricerca.

Seguendo soprattutto la linea portata avanti dalla riflessione adorniana, se ne è potuto trarre che, impossibilitato a eliminare il carattere residuale dell'esperienza, il pensiero sembra pur sempre in qualche modo chiamato a prendere atto di una verità estetica, mai pienamente determinabile attraverso strumenti logico-discorsivi, e a mantenersi su un piano, per così dire, di parità, anziché di prevaricazione, superamento, sopraffazione o dominio, con la dimensione mimetica che informa il suo operare.

Questo, infine, può persino implicare per il pensiero la rinuncia, in alcuni momenti di particolare desistenza dal proprio impulso razionale e di quasi completo abbandono alla trama sensibile del reale – di cui l'«esperienza metafisica» per come descritta da Adorno rappresenta un esempio –, ad affermare la propria soggettività sugli oggetti. La rinuncia al primato del soggetto sull'oggetto è, così, legata a doppio filo con l'attitudine all'esercizio, anche da parte della teoria elaborata dal pensiero logico-filosofico, della capacità di approfondirsi in un contatto con le cose che fa della verità stessa un'esperienza mai definitivamente ipostatizzabile – attitudine e capacità che rimandano a quella prassi che Adorno chiama «comportamento estetico».

In questa seconda parte, si cercherà di chiarire ulteriormente il ruolo che l'estetico nell'accezione fino a qui delineata riveste in generale per la dialettica. Ciò significa, innanzitutto, rimarcare l'importanza dell'estetico all'interno del processo dialettico in cui la realtà si articola, pensandolo, come già emerso nella prima parte, come l'elemento precipuamente dinamico che innesca e mantiene in movimento la processualità stessa del reale. Ma significa anche, come vedremo di seguito, indagare più nel dettaglio la rilevanza che l'estetico, in quanto vicario e garante della non-identità, assume nell'elaborazione di un modello di dialettica, ossia nella dialettica intesa ora come pensiero che tenta di rendere conto del dispiegamento di quel reale, che è esso stesso intrinsecamente dialettico, per comprendere dove risieda il vero e come sia possibile esprimerlo.

Si tratta, cioè, di mettere in luce in che modo l'elemento estetico aconcettuale interagisce con il pensiero concettuale nel processo di elaborazione di un modello filosofico che riesca a mettere a tema l'esperienza relazionale del soggetto con gli oggetti e a esplicitarne l'immanente dialetticità, la quale ne costituisce, appunto, la verità. Ecco che, allora, i due modelli dialettici di Hegel e Adorno possono riconnettersi e rendere forse anche più evidente la scelta specifica di questi due autori per indagare il nesso che

tiene insieme l'estetico e la dialettica, riassumibile, come avremo modo di vedere nelle prossime pagine, nell'idea che proprio l'aconcettuale possa essere pensato come un elemento determinante che impone di ripensare la dialettica hegeliana dall'interno delle sue premesse, così da riorientarla, in termini adorniani, verso una dialettica negativa più attenta alla non-identità e al rapporto non gerarchico fra conoscenza razionale ed esperienza sensibile, o, per usare ancora due categorie già più volte impiegate nella nostra analisi, fra *ratio* e *mimesis*.

Di seguito, dunque, si rimarrà volontariamente aderenti alla linea interpretativa adorniana, e cioè quella che, per riprendere i titoli dei paragrafi conclusivi dei primi due capitoli, lega la verità estetica alla persistenza del non-identico (2.5) piuttosto che alla tensione all'identità (1.5), così da ripercorrere le tappe di questo ripensamento e riorientamento della dialettica, sempre tenendo fermo al significato che abbiamo precedentemente attribuito all'estetico a prescindere dal paradigma espressivo dell'arte, sul quale, invece, torneremo nel capitolo successivo.

3.1 *Critica immanente*

Il rapporto fra Hegel e Adorno è evidentemente ampio e complesso, almeno tanto quanto ampi e complessi sono già di per sé questi due autori presi singolarmente. Ripercorrere tutte le intersezioni che costituiscono questo rapporto va, quindi, come è ovvio, ben oltre sia lo spazio che l'obiettivo di questo lavoro. Per comprendere il nesso fra estetico e dialettica dovremo, piuttosto, enuclearne alcune, che ci permettano di schematizzare la vitale influenza della dialettica hegeliana sull'elaborazione da parte di Adorno di una dialettica negativa, in particolare evidenziando, nella prima fase di questa seconda parte, il fatto che il paradigma adorniano sia da leggersi non tanto o non solo come critica intransigente di Hegel, quanto semmai come sua critica immanente, ossia come sua riconfigurazione dall'interno e quindi anche, in una certa misura, come tentativo di una sua rielaborazione e continuazione, alla luce di una sua prima e profonda comprensione.

Volendo ricorrere a una formula molto schematica, e per ciò stesso estremamente riduttiva, il rapporto fra Hegel e Adorno si potrebbe sintetizzare nella contrapposizione dell'adorniana dialettica negativa alla hegeliana dialettica positivo-speculativa. Se, però, intendiamo la contrapposizione esclusivamente come istituzione di un rapporto di antitesi o di contrasto dal valore strettamente oppositivo, allora questa non è la descrizione più corretta della relazione che intercorre fra i due modelli dialettici in questione. Come già notato da diverse letture del portato filosofico dell'idealismo nella teoria adorniana¹⁶², Adorno è, infatti, a buon diritto un hegeliano, ma è un hegeliano *sui generis*; si potrebbe dire, come suggerisce l'idea stessa di critica immanente: un hegeliano critico di Hegel.

È sicuramente vero che, nell'elaborazione della propria dialettica negativa, Adorno si presenta talvolta molto severo, persino *tranchant*, nel criticare il sistema dialettico hegeliano da diversi punti di vista, dimostrandosi sempre particolarmente reticente nei confronti di una malcelata dedizione da parte di Hegel alle categorie della totalità e dell'identità. Queste, infatti, secondo il francofortese, si rivelano in fin dei conti incapaci di tenere debitamente in considerazione il non-identico e di rendere al momento negativo del pensiero dialettico la giustizia dovuta. È, inoltre, interessante notare come questa reticenza si ripresenti in diversi luoghi degli scritti adorniani, non soltanto in sede prettamente teoretica, ma anche, e non di rado, in riferimento alla vigente realtà sociale – tema portante della teoria critica in generale, cui Adorno è sempre molto attento – e, non da ultimo, proprio nell'ambito della riflessione estetica, in cui il nome di Hegel viene spesso chiamato in causa con toni piuttosto polemici.

¹⁶² Fra le molte, si vedano, ad esempio, la ricostruzione di S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977 e, fra i saggi in italiano che si sono occupati del tema in tempi più recenti, R. Nebuloni, *Dialettica e trascendenza. «Excursus» su Hegel e Adorno*, in Id., *Riflessività e coscienza simbolica*, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 3-52; A. Nuzzo, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel*, cit.; M. Farina, *Utopia e critica. L'eredità della filosofia classica tedesca nel pensiero di Adorno*, in G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 181-197; L. Cortella, *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno a confronto con Hegel*, cit. Istruttivi su questo sono, inoltre, i saggi introduttivi alle diverse edizioni dei *Tre studi su Hegel*, fra cui si segnala in particolare S. W. Nichol森, J. J. Shapiro, *Introduction*, in Th. W. Adorno, *Hegel. Three Studies*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1993, pp. IX-XXXIII e R. Bodei, *Introduzione. Strappare il vero dal falso*, in TSH, pp. 7-26.

È, però, altrettanto vero che in tutti questi contesti la critica di Adorno prende quasi sempre le mosse dal tentativo non di dismettere la dialettica hegeliana, bensì, al contrario, di riabilitare Hegel, e cioè anzitutto di capirne i meriti, l'eredità per tutta la filosofia che è venuta dopo, il portato da trattenere a più di un secolo di distanza: solo così è possibile scoprire dove e perché il modello della dialettica speculativa non funziona e proprio lì, allora, andare a forzarlo, in modo da portare Hegel oltre Hegel stesso.

Ancor prima che fra le righe delle principali opere di Adorno, questo intento si coglie già molto bene in una serie di pagine adorniane collocabili fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Novecento, quali le trascrizioni delle lezioni del già citato corso di introduzione alla dialettica, tenuto all'Università di Francoforte nel 1958, e soprattutto i vari materiali che confluirono poi nei *Tre studi su Hegel*, pubblicati, come già ricordato, in forma di libro nel 1963.

Per la nostra indagine è molto interessante focalizzarsi su questo tipo di lavori, in quanto si rivelano particolarmente istruttivi per provare a ripercorrere il processo teoretico che conduce Adorno a delineare il proprio modello di dialettica non meramente in contrasto, ma più in generale in un consapevole e proficuo dialogo con quello messo a sistema da Hegel. Le lezioni e gli appunti presi da Adorno per le proprie relazioni pubbliche di questi anni danno, infatti, corpo a quello che potremmo descrivere come una sorta di "laboratorio" filosofico, in cui la dialettica viene sottoposta ad attenta analisi proprio nella sua struttura e nella sua operatività.

Mettere all'opera la dialettica e osservarne direttamente il funzionamento attraverso l'esercizio del pensiero significa, per Adorno, metterla alla prova. Laddove la prova non viene superata, ne vengono rivelati i limiti. Mettere, a loro volta, criticamente in discussione questi limiti significa non soltanto riconoscerli, ma, al tempo stesso, cercare di superarli. Acquisire consapevolezza delle fratture irrisolte della dialettica suscita, infine, l'esigenza di una sua riconfigurazione in termini negativi. Tale riconfigurazione troverà poi una forma più compiuta e organizzata, sebbene ancora deliberatamente asistemica e costellativa, con la pubblicazione nel 1966 di *Dialettica negativa*.

In questo capitolo cercheremo, quindi, di muoverci all'interno del terreno fertile offerto da questi materiali laboratoriali per andare a ricostruire i momenti salienti di questo processo di rielaborazione del pensiero dialettico. Questo ci servirà sia per

descrivere a grandi linee la dinamica dei modelli dialettici considerati, sia poi per comprendere più a fondo il posto che vi può occupare l'estetico nell'accezione da noi messa a tema.

3.2 *Messa in moto*

Uno dei motivi che più spesso vengono richiamati quando si tratta del rapporto fra le filosofie di Hegel e Adorno è quello del confronto/scontro fra la celebre sentenza hegeliana della *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito* per cui «Il vero è il tutto» (*Das Wahre ist das Ganze*)¹⁶³ e il provocatorio verdetto adorniano di *Minima moralia* per cui, al contrario, «Il tutto è il non-vero» (*Das Ganze ist das Unwahre*)¹⁶⁴. Con questo aforisma, già nei primi anni Quaranta, un Adorno ancor lungi dall'inizio della scrittura della sua principale opera sulla dialettica¹⁶⁵ condensa in cinque parole il punto focale di un modello di dialettica che vuole essere negativa, critica, asistemica, incentrata sulla differenza, sulla dissonanza, su tutto quanto nell'intero corso del processo dialettico permane e persiste sempre come non-identico.

Questo, appunto, in reazione a una dialettica, come evidentemente gli appare quella hegeliana, che, invece, portando all'estremo il suo intento speculativo e la sua pretesa di rigorosa sistematicità, corre il rischio di affermarsi come positiva, vale a dire di

¹⁶³ FS, p. 15.

¹⁶⁴ MM, p. 48, traduzione lievemente modificata. Il traduttore italiano Renato Solmi traduce qui «Il tutto è il falso» (lo stesso accade anche in diverse traduzioni di *Minima moralia* in altre lingue, in cui si trova l'equivalente dell'aggettivo «falso»; cfr. ad esempio l'edizione inglese Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflections on a damaged life*, Engl. transl. by E. F. N. Jephcott, Verso, London-New York 2005, p. 50: «The whole is the false»). Si noti, tuttavia, la differenza non soltanto formale e non soltanto, per così dire, di sfumatura che intercorre fra il non-vero, corrispondente all'aggettivo tedesco *unwahr*, e il falso, corrispondente all'aggettivo tedesco *falsch*, dove il primo, a differenza del secondo, mantiene una relazione con la verità nel mentre stesso che la nega, esprimendo, così, tramite il linguaggio, un contenuto concettuale esplicitamente dialettico. Sul tema del non-vero in Adorno cfr. S. Marino, *Le verità del non-vero. Tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

¹⁶⁵ Adorno completa diverse *Fassungen* di *Dialettica negativa* prima di quella che effettivamente andrà in stampa (sia le versioni manoscritte che quelle dettate dattiloscritte e poi nuovamente annotate a mano sono consultabili presso il Th. W. Adorno Archiv), ma tutte comunque risalenti agli anni Sessanta.

focalizzarsi sul raggiungimento di una identità assoluta, ottenuta per il tramite dell'appianamento di qualsiasi differenza o resistenza interna al processo di dispiegamento cui il sistema risponde. In altri termini, una dialettica che, nonostante le sue premesse promettenti, finisce per operare a discapito della negatività e della tensione, forze che, però, costituiscono il nervo vitale della dialettica stessa, essendo precisamente ciò che la rende operativa in quanto tale.

E tuttavia, Hegel per primo ha insistito, come nessuna filosofia aveva fatto fino a quel momento, da un lato, sul significato di estrema rilevanza per il pensiero dialettico e per il dispiegarsi stesso del reale dell'«immane potenza del negativo», ossia della necessità di una «assoluta lacerazione» che, tramite la «forza magica» del sapersi soffermare presso tale negatività, anziché liquidarla «per passare a qualcosa d'altro», diventa «energia del pensare»¹⁶⁶; dall'altro, di pari passo, sull'esigenza non meramente formale, ma anzi costitutivamente filosofica, di intendere la verità come processo dinamico, altrimenti destinata a risolversi – come si dice alla fine della *Fenomenologia* in riferimento allo spirito assoluto se venisse privato della propria storia in divenire, fatta di un'incessante succedersi di fratture – in un'insignificante «entità solitaria priva di vita»¹⁶⁷.

Già solo per questi due aspetti fondamentali – il negativo come energia del pensiero e la verità come processo dialettico – sembra quasi potersi dare per scontato il ruolo di prim'ordine della filosofia hegeliana fra le influenze che agiscono sulla riflessione teoretica di Adorno. Assimilazione e risposta polemica sono, infatti, due atteggiamenti che, nel caso di Adorno nei confronti di Hegel – così come di altri referenti, con cui il primo entra in dialogo più o meno direttamente¹⁶⁸ – si presentano amalgamati e

¹⁶⁶ FS, p. 24.

¹⁶⁷ FS, p. 532.

¹⁶⁸ Lo stesso vale, ad esempio, per il confronto con Kierkegaard, cui Adorno si era dedicato già nei primi anni Trenta in quella che sarà pubblicata come la sua prima vera opera filosofica, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, cit. (cfr. *supra*, p. 28, nota 33). Qui, la fascinazione per Kierkegaard in quanto pensatore deviante, che respinge ed è respinto dal mondo in filosofia come nella vita, esplicitamente ostile allo strapotere dell'universale e tutto teso alla riabilitazione del singolo, si combina con una critica del danese tutt'altro che mite, volta, appunto, a carpire «nell'opera di Kierkegaard la verità dialettica più profonda, e perciò nascosta a lui stesso e in grado di rivelarsi soltanto nella storia postuma dell'opera sua» (ivi, p. 209). In questo caso, il passo che Adorno vuole compiere oltre Kierkegaard a partire da Kierkegaard risiede, fra l'altro, proprio in una critica immanente dell'estetico. Molto in breve: nella lettura adorniana la

inscindibili, contribuendo a rendere il rapporto stesso interessante e aperto a più linee interpretative, oltre che, come già accennato, declinabile anche in ambiti maggiormente circoscritti e indagabile a vari livelli di analisi.

L'operazione di andare a forzare i punti che non funzionano di nozioni o modelli filosofici altrui nell'ottica di riabilitare quelli che, invece, funzionano particolarmente bene e meritano perciò di essere meditati ulteriormente è, in effetti, piuttosto una costante in Adorno, per il quale criticare significa, in una certa misura, anche salvare. La critica, detto altrimenti, non è quasi mai una questione di rifiuto totale, bensì quasi sempre un processo di rimessa in moto delle intuizioni giuste, che può avere successo solo ed esclusivamente passando attraverso, per così dire, la ri-problematizzazione di quelle, appunto, problematiche. Come chiarito dallo stesso Adorno in uno dei suoi *Tre studi*, «il confronto insistente con Hegel insegna che nel suo pensiero – come del resto in ogni grande filosofia – non si può prendere ciò che piace e scartare ciò che dà fastidio», sicché «salvare Hegel – perché Hegel si può solo salvare, non rinnovare – significa quindi affrontare la sua filosofia là dove fa più male; dove la sua falsità [*Unwahrheit*, non-verità] è palese, strapparle la verità [*Wahrheit*]» – cosa in cui, per di più, aggiunge Adorno subito dopo, «può essere d'aiuto l'esperienza estetica»¹⁶⁹.

L'idea di un modello negativo di dialettica è quindi, sì, frutto di una critica intensa e per certi versi radicale del paradigma hegeliano, ma pur sempre una sua critica immanente, ossia mossa dall'interno e non dall'esterno di quello stesso paradigma. Più nello specifico, il laboratorio in cui la dialettica hegeliana viene messa alla prova consiste, per Adorno, nella messa in causa delle affermazioni che in essa riconducono il movimento tensivo del dinamismo processuale al pensiero statico dell'identità, cioè quelle che potremmo chiamare in generale le sue pretese identificanti, quale soprattutto il suo modello di riconciliazione degli estremi. Quest'ultima, nella prospettiva della critica adorniana, si tramuta di fatto nella deliberata ipostasi di uno degli elementi in tensione,

prospettiva dell'estetico, essendo quella che più avvicina la soggettività alla realtà oggettiva, rappresenta, contro l'intenzione kierkegaardiana di disdegnarne la «sfera», l'unica in grado di guardare al mondo così come esso è, da un lato cogliendone le fratture e le contraddizioni, dall'altro offrendo allo sguardo malinconico del singolo chiuso nella sua interiorità una possibilità redentiva, ossia dischiudendo l'esteriore all'interiore, l'oggetto al soggetto, la realtà storica alla natura mitica, la luce della speranza al buio della disperazione.

¹⁶⁹ TSH, p. 110.

in cui l'altro viene semplicemente – e coercitivamente – dissolto, piuttosto che realmente conservato e sublimato, come vorrebbe indicare il participio passato *aufgehoben*, utilizzato nel suo significato filosofico più pregnante proprio dallo stesso Hegel.

Il confronto si gioca, infatti, sul rapporto dialettico fra universale e particolare, soggetto e oggetto, totalità e frammento, società totale e individuo, idea concettualizzata (dimensione logico-razionale, *ratio*) ed esperienza mai pienamente concettualizzabile (dimensione estetico-mimetica, *mimesis*), tutte coppie di termini, provenienti appunto da diversi contesti e livelli di riflessione, ma tutti in ultima analisi riconducibili alla contraddizione dialettica fra identità e non-identico. Laddove Hegel mira alla loro riconciliazione nell'unità, Adorno percepisce, invece, la non-verità e l'unilateralità di un'unità che vorrebbe presentarsi come effettivamente conciliatoria e preme, piuttosto, sul riconoscimento delle frizioni e delle differenze, sul permanere e sull'operare *entro* la contraddizione, anziché puntare a risolverla, se a tale risoluzione corrisponde, poi, di fatto, nient'altro che un falso superamento sovraimposto.

A questo proposito, va notato che Adorno riconosce come uno dei più importanti aspetti dell'eredità hegeliana da salvare proprio l'aver tematizzato e posto sotto nuova luce la contraddizione come vera forza motrice del pensiero. È, infatti, significativo che, come rilevato da Adorno, anche Hegel abbia costruito il proprio modello di dialettica impiegando una decisiva critica immanente, la quale, nel suo caso, si è concretizzata nella messa in discussione della filosofia razionalistica del proprio tempo, sempre più incline a posizioni statiche e dogmatiche, che ha permesso di fluidificare e rimettere in moto il processo stesso del filosofare. Mediante lo sviluppo di una critica delle forme logiche dall'interno della logica stessa, Hegel, ragiona Adorno, «ha dimostrato che concetto, giudizio e sillogismo, strumenti irrinunciabili per assicurarsi coscientemente di un ente, entrano ogni volta in contraddizione con l'ente; che tutti i giudizi, concetti e sillogismi singoli sono falsi secondo un'idea enfatica della verità»¹⁷⁰.

In questo modo, la contraddizione, che per la logica classica era «tabù [*verpönt*]», ovvero rappresentava ciò che doveva essere evitato o abolito, ciò che bloccava il pensiero finché non veniva superata o risolta, in Hegel, invece, «diventa l'organo del pensiero».

¹⁷⁰ TSH, p. 104.

Grazie alla filosofia hegeliana, cioè, la contraddizione non è più pensata come ciò che costringe il pensiero all'*impasse*, alla stasi, bensì, per converso, come ciò che mette in *movimento* il pensiero, come ciò che innesca il processo per cui «il pensiero della riflessione accenna oltre se stesso solo attraverso la riflessione», come ciò che dà l'impulso dinamico alla «verità del *logos*»¹⁷¹, in sintesi, come la forza immanente del pensiero dialettico stesso.

3.3 Messa alla prova

Rispetto a Hegel, però, Adorno insiste sulla forza immanente della contraddizione in un senso ancora più radicale. Alla radice della dialettica negativa risiede, infatti, l'idea che il pensiero, per potersi dire davvero dialettico, non possa ritenersi soddisfatto di quell'intero (*das Ganze*) che Hegel vede coincidere senza residui con il vero (*das Wahre*) e che Adorno dichiara, infatti, come il non-vero (*das Unwahre*). Questo perché, di nuovo, un'osservazione critica della dinamica operativa intrinseca alla dialettica, che la filosofia hegeliana ha il pregio di aver rimesso in moto, mostra, al contempo, che la dialettica stessa non può riposare in un momento finale di sintesi dei contraddittori, qualora questa consista – come, secondo Adorno, accade nel sistema hegeliano, specialmente nella sua teorizzazione da parte dello Hegel più maturo – non in una loro vera e concreta riconciliazione, bensì nell'ipertrofia di uno dei due termini estremi in conflitto, che, esteso *ad libitum*, finisce per fagocitare l'altro e, così, per deprivarlo del proprio carattere di assoluta e irriducibile alterità in favore di una presunta identità conquistata.

Per Adorno, beninteso, né l'universale né il particolare, né il soggetto né l'oggetto, e così via, vanno ipostatizzati l'uno a detrimento dell'altro. Riabilitare il particolare contro l'universale, sostenere la «preponderanza» o il «primato» dell'oggetto (*Vorrang des Objekts*) sul soggetto, come avverrà in un noto paragrafo di *Dialettica negativa* già richiamato in precedenza¹⁷², non significa comunque stabilire una gerarchia fra i due elementi mediante il semplice ribaltamento di quella tradizionale. Non è, infatti, difficile

¹⁷¹ TSH, p. 101.

¹⁷² DN, pp. 165-167. Cfr. *supra*, p. 88, nota 160.

accorgersi del fatto che, così facendo, ci si ritroverebbe banalmente nella situazione di ipostatizzare un lato della relazione anziché l'altro – si potrebbe dire la più “debole” a danno della più “forte” delle due forze in lotta – ricadendo, però, pur sempre nell'ipostasi.

Adorno comprende, invece, che gli estremi di ciascuna contraddizione vanno sempre tenuti insieme nella loro reciproca mediazione dialettica, e cioè sempre considerati all'interno della costante tensione che essi stessi generano non appena entrano in contatto. Ecco perché per Adorno la verità non potrà mai risiedere né nell'assolutizzazione di un estremo a discapito dell'altro, a prescindere da quale abbia la meglio e quale la peggio¹⁷³, né in una pacifica “via di mezzo” fra i due, che, al fine di eliminare la tensione generata, andrebbe ad appianare la significatività racchiusa proprio nella polarità, con conseguente detrimento di entrambi. La verità trova, piuttosto, la propria complessa configurazione – che, come le costellazioni, resta aperta ad assumere sempre nuove forme a seconda della prospettiva dalla quale la si osserva – soltanto all'interno del campo energetico prodotto dall'estrema divergenza delle forze coinvolte nella relazione.

Negli studi sulla dialettica hegeliana, questo punto viene descritto dal teorico critico attraverso il ricorso a un'immagine di forte impatto, pratica adorniana che abbiamo già avuto modo di incontrare in più occasioni – si pensi a quanto detto sullo schema figurativo della costellazione e sull'immagine estetica del brivido, o a quanto già notato sul frequente utilizzo, come nel caso che veniamo ora a considerare, di metafore ignee¹⁷⁴. La vera dialettica produttiva, scrive Adorno, «riferisce il concetto universale e l'aconcettuale τόδε τι [...] ciascuno in se stesso, al proprio contrario, in una sorta di *esplosione permanente* che detona al contatto fra gli estremi»¹⁷⁵.

¹⁷³ Si noti, di passaggio, come anche qui il caso di Kierkegaard si riveli per Adorno esemplare: nel tentativo di opporsi all'assolutizzazione hegeliana dell'universale a danno del particolare, Kierkegaard finisce per assolutizzare il particolare nella – altrettanto adialettica – convinzione di poter escludere la dimensione dell'universale dal suo orizzonte, confinato, così, allo spazio angusto dell'interiorità del singolo, che, non conoscendo mediazione con l'alterità del mondo fuori, resta privo di oggetto. Ecco che, allora, parimenti ridotto a ipostasi, «il singolo di Kierkegaard è tanto poco il vero, quanto il tutto di Hegel»; cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, in «Neue Deutsche Hefte», vol. 10, n. 95 (1963), ripubblicato in appendice a Id., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, *passim* e, in particolare, p. 308, traduzione mia.

¹⁷⁴ Cfr. *supra*, p. 66, nota 100.

¹⁷⁵ TSH, p. 109. Corsivo mio.

Ora, la filosofia di Hegel, per lo meno nell'impianto e nel metodo che strutturano il suo modello di dialettica, fa esattamente questo, tanto è vero che, continua qui Adorno, «il concetto hegeliano di dialettica riceve la sua temperatura specifica [...] proprio nel tratto del *movimento attraverso gli estremi*: sviluppo come discontinuità»¹⁷⁶. Mentre si muove nella dimensione dinamica del suo sviluppo discontinuo, tuttavia, «il pensiero, che diventa verità solo accogliendo pienamente in sé ciò che gli si oppone, è sempre anche soggetto alla tentazione di trasformare, proprio per questo, l'opposto stesso in pensiero, idea, verità»¹⁷⁷. Il pensiero, cioè, è sempre soggetto al rischioso impulso razionale di ricondurre l'aconcettuale ancora indeterminato, che produce la discontinuità data dalla frattura, al già concettualmente determinato, che assicura la stabilità data dall'unità.

Il problema che Adorno vede emergere nel mettere alla prova il modello hegeliano di dialettica, sviluppato, sì, secondo il procedere della discontinuità, ma pur sempre organizzato nell'intelaiatura unitaria del sistema, è proprio che quest'ultimo appare pericolosamente incline a volersi configurare come una totalità estensiva, come una «dialettica nella sua forma filosofica *completamente dispiegata*»¹⁷⁸, che tutto sussume al fine di espungere dalla propria interezza qualsiasi elemento che possa riportare a quella tensione fondamentale, dalla quale il movimento stesso del processo dialettico – il dispiegamento – si è originato.

La ricerca hegeliana di completezza e sistematicità rischia, così, di diventare, per restare nell'immagine adorniana dell'esplosione, l'intento di assicurarsi che qualsiasi scintilla che possa innescare una sempre nuova detonazione venga accuratamente estinta. Fuor di metafora, in Hegel l'universale, portato allo stremo nella sua forma assoluta, impone la propria ipertrofia e reprime ogni residuo di particolarità non-identica proveniente dal contatto mimetico con le cose – dal «brivido», come sappiamo dirà l'Adorno di *Teoria estetica* – per tentare di affermare su quella dimensione che abbiamo precedentemente definito estetica e aconcettuale, indeterminata perché ancora impastata di sensibilità e materialità, il potere del razionale detenuto dal concetto.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Corsivo mio.

¹⁷⁷ TSH, p. 110.

¹⁷⁸ Th. W. Adorno, *Introduzione alla dialettica*, cit., p. 14. Corsivo mio.

Ecco perché il modello hegeliano di dialettica, se troppo rigidamente regolato dal principio dell'identità, dall'assorbimento integrale dell'oggetto da parte della ragione concettuale, finisce per considerare vero soltanto il tutto, l'intero, declassando ogni parzialità a non-vera proprio nella misura in cui è parziale e, dunque, condannandola a mero strumento di affermazione della totalità, che ne riconoscerebbe il momento negativo soltanto in funzione del suo superamento.

Se, però, tale riconoscimento è in definitiva meramente funzionale, ed è su questo punto critico che il modello adorniano di dialettica negativa viene adesso a innestarsi, allora, in realtà, il processo dell'*Aufhebung* non conserva affatto ciò che supera, quanto piuttosto lo reprime o lo dimentica, lo abolisce o lo liquida come indifferente. Per tornare nella metafora dell'esplosione: lo disinnesca, lo spegne, conserva forse le ceneri della scintilla, ma estingue definitivamente ogni sua possibilità di riaccendersi. Con l'affermarsi dell'assoluta identità, ogni non-identico viene, così, relegato alla sfera dell'irrazionale e del casuale, indebitamente svuotato del valore veritativo della propria alterità, forzatamente privato della significatività della propria differenza in quanto tale.

3.4 Nuovo modello

In questo lavoro di revisione dell'operatività della dialettica, Adorno viene, quindi, concependo «una filosofia che tratta della costellazione, dell'intero, del nesso, e sa al contempo di non avere questo intero come un possesso sicuro, perché non ha nulla in tasca in generale (una filosofia, dunque, in cui soggetto e oggetto non vengono a coincidere alla fine, come in Hegel, attraverso il loro processo)»¹⁷⁹. Il carattere laboratoriale di questo ripensamento dall'interno della dialettica hegeliana è, allora, non soltanto l'esito dell'intenso e diretto confronto di Adorno con Hegel a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, bensì è intrinseco alla modalità con cui, per Adorno, il pensiero dialettico stesso è chiamato a operare in quanto tale. La dialettica, infatti, dice Adorno a lezione nel 1958, andrebbe pensata proprio come la «critica che il pensiero rivolge alla

¹⁷⁹ Ivi, p. 210.

propria pedanteria». Essa, pertanto, assume «quel carattere frammentario che oggi, forse, è l'unico carattere possibile di un pensiero dialettico»¹⁸⁰.

Di tale frammentarietà, come si è visto, i *Tre studi su Hegel* – ma, in un certo senso, la gran parte degli scritti adorniani, dagli aforismi di *Minima moralia* ai paragrafi di *Teoria estetica*, passando per le numerose raccolte di saggi¹⁸¹ – sono una buona testimonianza. Materiali tratti da lezioni e conferenze pubbliche vengono raccolti e rielaborati, via via integrati con le riflessioni maturate e sviluppate, talvolta persino del tutto improvvisate o soltanto abbozzate¹⁸², durante l'attività accademica, specie quella seminariale, perché, come ricordato dallo stesso Adorno nella *Premessa* ai *Tre studi*, era necessario mettere «per iscritto, secondo un progetto coltivato da tempo, certe considerazioni relative a problemi della comprensione di Hegel. Esse risalgono al lavoro svolto nel seminario filosofico nell'Università di Francoforte. In quella sede, da molti anni, Max Horkheimer e l'autore si occupano di Hegel con frequenza; si trattava di riallacciarsi a quanto si era osservato nel corso dell'insegnamento»¹⁸³.

Scopo di questo progetto, di cui *Dialettica negativa* sarà poi uno dei risultati teoretici più esaurienti, non è, però, soltanto quello di dare forma a una disamina scrupolosa – approfondita su alcuni temi molto specifici e al contempo incardinata entro una considerazione complessiva – della filosofia hegeliana, così da sottolinearne gli aspetti più dirompenti e valutarne infine l'importo filosofico. Qui c'è in gioco qualcosa di più, ed è qualcosa che investe la filosofia adorniana *tout court*. Come infatti annuncia Adorno a chiare lettere, sempre nella *Premessa*, «intento del tutto è preparare un concetto modificato di dialettica»¹⁸⁴.

Lavorare all'elaborazione di un nuovo modello di dialettica significa, in questo caso, da un lato, tenere fermo il fatto che Hegel, più e prima di chiunque altro, ha esplicitato

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Paradigmatico su questo il testo Th. W. Adorno, *Der Essay als Form* (1954-1958), in Id., *Noten zur Literatur* (1953-1967), trad. it. di A. Frioli rivista da E. De Angelis, *Il saggio come forma*, in Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*, nuova edizione a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 3-26.

¹⁸² Cfr. Th. W. Adorno, *Introduzione alla dialettica*, cit., p. 210. Su questo si veda anche M. Schwarz, “*I will leave that to you for further thought*”: *On Adorno's Lectures*, in «*Journal of Adorno Studies*», n. 1 (2025), pp. 101-111.

¹⁸³ TSH, p. 29.

¹⁸⁴ TSH, p. 30.

filosoficamente la forza e la pregnanza del pensiero dialettico, dall'altro, in parallelo, cercare di individuare e analizzare criticamente quei punti in cui il pensiero dialettico stesso scopre la propria vulnerabilità. In questo modo, la dialettica hegeliana può essere non tanto riportata in auge o superata, bensì salvata in quanto spinta oltre se stessa, proprio affinché la dirompenza che ne caratterizzava le premesse non venga bloccata dai suoi esiti più affermativi e, in senso più ampio, la dialettica come modalità di esperienza e di pensiero non resti, per così dire, intrappolata nei nodi problematici che la sua versione più sistematica ha lasciato aggrovigliati fra le proprie maglie. Questi nodi vanno, semmai, districati, anch'essi a loro volta nuovamente fluidificati, proprio in ragione della loro rilevanza per il funzionamento operativo della dialettica in quanto tale.

Adorno, infatti, chiarisce da subito che «l'analisi del soggetto assoluto» non può evitare di «riconoscere in esso l'irriducibilità di un momento empirico, non identico». Eppure, tutte quelle filosofie fondate sul principio dell'identico – «le dottrine del soggetto assoluto, i sistemi idealisti dell'identità» – non sembrano potersi permettere, per mantenersi, appunto, coerenti con il proprio principio, di riconoscere quel momento come *permanentemente e radicalmente* «irriducibile [*unauflöslich*, insolubile]»¹⁸⁵, dovendo da ultimo procedere alla sua riduzione/dissoluzione in favore dell'assoluto identico.

È precisamente in relazione a questo nodo problematico che, agli occhi di Adorno, «la filosofia di Hegel è falsa [*unwahr*, non-vera] secondo il verdetto del suo stesso concetto». Per rintracciarne il nocciolo di verità – i suoi limiti, infatti, non negano che essa «tuttavia è vera [*wahr*]» – bisogna, allora, «decifrare ciò che, senza mai lasciarsi fissare, domina l'intera filosofia hegeliana: lo spirito». Decifrare (*entziffern*) significa qui per Adorno dare corso e, conseguentemente, dare espressione a quei momenti in cui questo spirito universale, totale, assoluto, «non viene posto in contrasto assoluto con un elemento non spirituale, materiale»¹⁸⁶, che, del resto, è esattamente ciò che lo rende *mosso* anziché *fisso*.

Il passo adorniano oltre l'impasse hegeliana è, quindi, spinto dall'esigenza di riconoscere e concedere lo sviluppo, tramite una riabilitazione che assume talvolta anche i caratteri più forti del vero e proprio riscatto, di tutto quanto è non-identico, particolare, non spirituale, non concettuale – nei termini della nostra indagine: estetico – proprio

¹⁸⁵ TSH, p. 48.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

laddove l'identico, l'universale, lo spirituale, il concettuale non tengono conto dell'alterità irriducibile e permanente del momento empirico, sensibile, esperienziale in senso enfatico, che appartiene a ogni processo dialettico.

La dialettica adorniana di segno negativo diventa, così, una revisione immanente della dialettica hegeliana nella misura in cui attira criticamente l'attenzione sul fatto che, pur essendo configurabile in forme razionali, quindi trasformabile in pensiero, idee, concetti, l'esperienza della realtà nella sua alterità, nella sua radicale non-identità, possiede sempre un portato di ulteriorità che quelle forme logico-razionali non sono in grado di assimilare, se non passando per una qualche operazione di sua trasfigurazione, la quale, però, ne annienta precisamente il carattere residuale ed ulteriore.

Questo portato consiste, appunto, in ciò che viene esperito nella sua materialità sensibile e nella sua esistenza spessa, densa, opaca, indeterminata, attraverso quel tipo di contatto con le cose che, come abbiamo visto, può chiamarsi estetico nel senso antico della *aísthesis*, in quella dimensione di affinità mimetica che è per sua stessa essenza aconcettuale, al di là – o al di qua – di qualsiasi proprietà universale di cui quelle stesse cose possano essere considerate mere istanze particolari. Per riassumere in una frase: mentre Hegel insiste sulla riconducibilità dell'ulteriorità esperienziale entro le categorie del pensiero, Adorno insiste, al contrario, sempre fermo restando l'imprescindibile ruolo del pensiero nella conoscibilità razionale del reale, sulla sua intrinseca irriducibilità.

Per Adorno, più nello specifico, l'irriducibilità dell'eterogeneo è in definitiva il prezzo che il pensiero deve pagare a causa dell'equazione, quasi impossibile da aggirare per il fatto stesso di essere animali razionali, che racchiude in un medesimo processo operativo pensare e identificare: più si tenta di avvicinare il reale alla propria comprensione razionale, più, paradossalmente, si prende distanza da esso, perché, per comprenderlo, non si può far altro che reprimerlo entro categorie razionali che lo rendano, appunto, a noi comprensibile, così che, in fin dei conti, il torto che il pensiero fa al reale nel momento stesso in cui lo afferra è a un tempo la sua condizione di possibilità e la sua colpa inespiable. Come si leggerà nell'*Introduzione* di *Dialettica negativa*:

[la dialettica] non dice altro se non che gli oggetti non vengono assorbiti dal loro concetto, che questi contraddicono la norma tradizionale dell'*adaequatio*. La

contraddizione non è ciò in cui l'idealismo assoluto di Hegel dovette inevitabilmente trasfigurarla: un essenziale eracliteo. Essa è *index* della non verità dell'identità, del non assorbimento del concettualizzato nel concetto. Ma l'apparenza d'identità è inerente anche al pensiero in base alla sua sola forma. Pensare significa identificare. Soddisfatto, l'ordine concettuale si mette davanti a ciò che il pensiero vuole comprendere. La sua apparenza e la sua verità s'incrociano.¹⁸⁷

Diventa, allora, chiaro perché il fulcro della preparazione da parte di Adorno di un concetto modificato di dialettica sia proprio la non-identità. Attraverso l'enfasi sul non-identico, il laboratorio della dialettica negativa adorniana viene a porre in risalto, ora in contrasto più che in continuità con la dialettica hegeliana, che il reale, di fatto, non è mai interamente assimilabile dalla ragione concettuale, che le cose non sono mai del tutto comprensibili all'interno degli schemi identificativi del pensiero logico-discorsivo, che l'esperienza non è mai integralmente comprimibile *in intellectu*.

Ogni particolare che il pensiero dell'identità tenta di sussumere e superare, continua, in realtà, imperterrito a reclamare la propria irriducibilità, a rivendicare la propria alterità, a esporre materialmente la propria differenza come estremamente dissonante rispetto al tutto che vorrebbe introiettarlo, dunque a manifestare *in sensu* la sua strenua resistenza. Questo continuo riemergere sensibile del non-identico, prova tangibile del fatto che l'esperienza sopravanza sempre il pensiero, che l'aconcettuale eccede sempre di un «di più» residuale rispetto al concetto, è, come già anche Hegel aveva avvertito nella *Fenomenologia*, ciò che guida processualmente la dialettica, impedendone l'arresto in un momento di finale chiusura affermativa, ossia, nei termini della sua riconfigurazione critica, rendendola negativa e intrinsecamente aperta.

Il concetto modificato di dialettica che ne struttura il nuovo modello critico parte, quindi, dal paradigma hegeliano e arriva, mediante l'analisi del suo operare, a ribaltarlo, perché crede, con le parole di Adorno, «che la vera forza che muove la filosofia hegeliana è proprio, in ciascun momento singolo, la forza della negazione, la forza critica, e che al confronto il famoso momento affermativo di Hegel – quello per cui alla fine soggetto e

¹⁸⁷ DN, p. 7.

oggetto come totalità coinciderebbero – ha una forza, un'energia di gran lunga inferiore a quello negativo»¹⁸⁸.

Secondo Adorno, in ultima analisi, la filosofia di Hegel ha il proprio merito nell'aver compreso la necessità connaturata al pensiero di fare forza al reale per poterlo anche soltanto concepire – nel senso più letterale di prendere-con – e quindi conoscere, ma, al contempo, ha la propria debolezza nel non aver tenuto sufficientemente conto dell'aspetto di colpevolezza che è implicato in tale forzatura. Questa, non a caso, assume di frequente nella filosofia adorniana, come già traspariva dalle pagine di *Dialettica dell'illuminismo*, i tratti della violenza, cui è connessa in modo piuttosto esplicito l'esperienza della repressione e del dolore, subiti da chi o cosa ne è vittima innocente.

Il pensatore Hegel, tuttavia, è realmente responsabile di tale aspetto di debolezza della propria filosofia solo fino a un certo punto. L'Adorno di queste riflessioni progettuali sulla dialettica non manca, infatti, di notare come Hegel abbia, in un certo senso, *dovuto* mobilitare la forza dell'intero sull'eterogeneo perché, di fatto, la forza dell'intero altro non è che la forza della struttura di connessione di soggetto e oggetto, la quale, per quanto irretisca il parziale, resta comunque l'unica che rende effettivamente possibile pensare, concettualizzare e, quindi, apprendere e trattenere in maniera cognitiva il reale.

Ecco perché, per Adorno, la filosofia stessa è esattamente lo sforzo, paradossale ma proprio per questo dialettico, di dare espressione al non-identico mediante processi razionali di identificazione. Sviluppato in diverse direzioni nell'arco di tutto il pensiero adorniano, questo problema si trova ben enucleato nel terzo e ultimo degli studi su Hegel:

Certo, la richiesta di chiarezza non può essere rozzamente trascurata, se non si vuole che la filosofia cada nella confusione e distrugga la sua stessa possibilità. Ciò che va salvaguardato in quella richiesta sarebbe l'obbligo che l'espressione centri esattamente la cosa espressa, anche quando questa contrasta per suo conto alla concezione comune di un oggetto da esibire chiaramente. Anche in questo la filosofia si troverebbe di fronte a un paradosso: dire chiaramente il non chiaro, il non ben delineato, ciò che non cede alla reificazione, in modo tale cioè che i momenti che sfuggono, o proprio non sono accessibili allo sguardo immobilizzante, vengano a

¹⁸⁸ Th. W. Adorno, *Introduzione alla dialettica*, cit., pp. 77-78.

loro volta designati con la massima distinzione. Questa però non è un'esigenza solo formale, ma un pezzo del contenuto stesso di cui la filosofia è in cerca.¹⁸⁹

La grandezza della dialettica hegeliana risiede per Adorno proprio nell'aver messo a punto quest'ultimo aspetto: Hegel ha compreso che il non-identico «non si lascia mai dire immediatamente» e perciò «lo dice instancabilmente in forma mediata»¹⁹⁰. È allora per questo che egli deve, alla fine, appellarsi alla totalità, per quanto problematica possa essere, ossia perché è consapevole che tale appello risponde non a un espediente retorico o a una semplice questione formale, bensì a un'esigenza costitutivamente filosofica e cognitiva, che riguarda il contenuto stesso della nostra relazione con gli oggetti, cui, in quanto esseri pensanti, non possiamo mai sottrarci del tutto.

Adorno sottolinea, inoltre, che il non-identico non solo non si può afferrare immediatamente come positivo, bensì nemmeno si può conquistare attraverso la semplice negazione del negativo. Anzi, uguagliare la negazione della negazione alla positività dell'affermazione diventerebbe la «quintessenza dell'identificare, il principio formale ridotto alla sua forma più pura». Proprio questo rischia di essere, come si legge in *Dialettica negativa*, il *punctum dolens* in cui «nel cuore della dialettica prende il sopravvento il principio antidialettico»¹⁹¹. Se, cioè, la negazione determinata viene concepita come negazione della negazione risultante in un'affermazione, il negare il negativo come porsi del positivo, allora essa si sovrappone esattamente a quel momento del processo dialettico che, nell'interpretazione di Adorno, rinnega il non-identico dichiarandone la non-verità, così da affermare in positivo la sola verità dell'intero.

Riassumendo, possiamo dire che, nella prospettiva di Adorno, mentre la dialettica hegeliana procede dal punto di vista del raggiungimento di un'identità speculativa di segno positivo, la dialettica negativa, al contrario, è incardinata sul fatto che «la negazione della negazione non annulla la negazione, piuttosto mostra che non era sufficientemente negativa»¹⁹². Attraverso il lavoro di riconsiderazione del portato hegeliano, Adorno pone, così, al centro della propria riflessione teoretica l'idea che la negazione determinata, come

¹⁸⁹ TSH, pp. 124-125.

¹⁹⁰ TSH, p. 126.

¹⁹¹ DN, p. 143.

¹⁹² DN, p. 144.

già chiarito negli studi su Hegel, è «il nervo vitale della dialettica» e funziona in essa «come metodo»¹⁹³ solo se la contraddizione diventa, in un certo senso, essa stessa assoluta, ossia mantenuta nella sua operatività tensiva, «anziché attenuarsi diventando *l'assoluto*»¹⁹⁴, ossia disinnescarsi per lasciare spazio all'affermarsi di un intero unitario privo di tensioni.

Questa, in breve, la critica immanente mediante cui Adorno si muove verso un nuovo modello dialettico che ha nella negazione come contraddizione priva di sintesi la propria forza motrice: da un lato, «secondo Hegel è costitutivamente necessario il non identico per avere concetti, identità; così come, inversamente, è necessario il concetto per prendere coscienza di un non concettuale, non identico»; dall'altro, però, Hegel «viola il suo stesso concetto di dialettica – che andrebbe difeso contro di lui – nel non violarlo, nel chiuderlo a unità suprema, libera da contraddizioni»¹⁹⁵, cioè assumendo infine questa unità – e non più la forza immanente della contraddizione in senso radicale – come principio guida.

Il pensiero dialettico deve, invece, per Adorno, continuare a «sporcarsi le mani con ciò che è specifico», perché «fecondo è solo il pensiero critico che libera l'energia accumulata nel suo oggetto: per l'oggetto, in quanto lo porta a se stesso, e contro l'oggetto, in quanto gli ricorda che non è ancora se stesso». La dialettica intesa nel suo significato più profondo – quindi, la conoscenza filosofica che, pur operando tramite concetti, si impegna per riconoscere e riscattare la dimensione aconcettuale della realtà – «inizia davvero solo dove forza l'accesso a ciò che il pensiero tradizionale considera opaco, impenetrabile, mera individuazione»¹⁹⁶. Qui ha sede il momento veritativo dell'esperienza del non-identico, cui il nuovo concetto modificato di dialettica deve ora rivolgere il proprio sguardo. Tale momento, come sappiamo, pertiene alla dimensione dell'estetico.

¹⁹³ TSH, p. 107.

¹⁹⁴ TSH, p. 61. Corsivo mio.

¹⁹⁵ TSH, p. 167.

¹⁹⁶ TSH, p. 108.

4. IL LABORATORIO DELL'ESTETICO

Fra i compiti della dialettica vi è non solo quello di carpire il reale, di comprendere in che cosa consista il vero, bensì anche quello di dare a esso espressione. Anzi, si potrebbe dire che esprimere il vero fa in qualche modo già parte dell'idea di afferrarlo, perché nel "prenderlo" lo si sta già facendo proprio, sicché farlo proprio significa anche tradurlo in una qualche *forma* che sia comprensibile, *in primis*, a noi e, *in secundis*, considerato il carattere dialettico – qui nel senso di discorsivo – del pensiero filosofico, il quale, come detto più volte, non può che avere nel concetto e quindi nel linguaggio il proprio strumento fondamentale, a un *altro* che sia in grado di comprenderlo tanto quanto noi.

Si ricordi, a questo proposito, quanto detto nella nostra analisi delle prime forme della coscienza nella *Fenomenologia* hegeliana. Non appena la certezza sensibile si trova costretta a riconoscere il carattere illusorio dell'immediatezza con cui sperava di potersi appropriare dell'alterità, subentra già la percezione e, con essa, una prima forma rudimentale di espressione: percepire, ossia letteralmente *wahrnehmen*, prendere il vero – o quanto meno prendere *per vero*¹⁹⁷ qualcosa la cui verità andrà comunque indagata e verificata meglio in seguito, attraverso operazioni cognitive sempre più complesse¹⁹⁸ – implica servirsi di un gesto deittico che, benché non ancora articolato in una forma concettuale propria¹⁹⁹, è in qualche modo già espressivo.

La dialetticità dell'alterità con cui entriamo in relazione si ripercuote, perciò, sulla dialetticità del pensiero attraverso cui quell'alterità viene elaborata non di meno che sulla dialetticità della forma espressiva attraverso cui quell'alterità viene con-figurata, e cioè, appunto, plasticamente modellata in una forma, in una figura, che la rende comprensibile a noi e agli altri. Come abbiamo già avuto modo di notare in diversi punti del nostro discorso, si insinua qui il tema del linguaggio e, in particolare, del suo carattere concettuale, che, pur permettendo al pensiero di dare in certa misura espressione

¹⁹⁷ Cfr. FS, p. 79 e qui in particolare la nota di G. Garelli che spiega la sovrapposizione di «percepire» e «prendere per vero» a proposito del verbo tedesco *wahrnehmen*.

¹⁹⁸ Cfr. G. Garelli, *Hegel e le incertezze del senso*, ETS, Pisa 2012, pp. 25 e sgg., che qui parla infatti di una «incertezza sensibile».

¹⁹⁹ Cfr. I. Boldyrev, *Sinnliche Gewissheit in Hegels 'Phänomenologie des Geistes': Dialogismus und Sprache der Unmittelbarkeit*, in «Allgemeine Zeitschrift Für Philosophie», vol. 35, n. 2 (2010), pp. 145-160.

all'oggetto di volta in volta esperito, lo costringe a identificarlo con una parola, a imporgli un nome, a infilarlo con una categoria cognitiva che lo determini e lo denoti universalmente, andando così ad annullarne, o per lo meno a limitarne in maniera sostanziale, l'aspetto estetico che pure appartiene al momento della sua esperienza, l'essenza mimetica che all'espressione linguistica identificante, nominativa, denotativa non è mai pienamente riducibile.

Nella prima parte di questo lavoro abbiamo, infatti, già intravisto come il linguaggio sia ciò che, *volens nolens*, interviene a spezzare l'affinità mimetica fra soggetto e oggetto, rivelando, così, al primo che una presunta apprensione immediata del secondo, entro una dimensione esperienziale in cui i due termini della relazione ancora non si conoscono, e neppure si percepiscono, come in sé determinati e fra loro distinti, è, in realtà, già sempre dialetticamente mediata. Il sensibile stesso, avvicinato dalla *mimesis*, rimane, senza la mediazione del linguaggio, inattingibile al pensiero mosso dalla *ratio*, il quale, però, a sua volta, non riuscirebbe a innescare il proprio movimento, che conduce all'elaborazione del concetto, senza quel primo contatto mimetico aconcettuale.

È, infatti, proprio questa interazione dinamica fra *mimesis* e *ratio* – che, come diventerà più chiaro nel seguito di questo capitolo, si verifica all'interno tanto dell'espressione linguistica quanto dell'espressione artistica – a scongiurare il rischio che il carattere di ineffabilità che sembra appartenere all'estetico, per cui questo non si riesce mai davvero a descrivere a parole, lo condanni a rimanere del tutto inespresso e inesprimibile.

Come si diceva poc'anzi, nel primo capitolo abbiamo visto che questo problema viene presentato da Hegel già nel passaggio, descritto all'inizio della *Fenomenologia*, dalla certezza sensibile alla percezione. In questo passaggio, infatti, il ricorso al *gesto* per indicare l'altro con cui si entra in contatto, un gesto che di per sé potrebbe anche restare muto, se non intervenisse la forza del pensiero che già opera, a sua insaputa, alle spalle della coscienza, si trasforma ben presto nell'utilizzo di una *parola*. Ecco che, allora, la parola usata per parlare di ciò che si ha di fronte, per quanto a questo stadio sia ancora piuttosto vaga – il «questo», il più semplice e indefinito qualcosa, di cui per ora si sa soltanto che si manifesta *hic et nunc* nell'esperienza – tradisce da subito l'esigenza di

un'operazione cognitiva ulteriore, che non può che realizzarsi tramite il linguaggio²⁰⁰. Esplicitando la mediazione insita in ogni apprensione apparentemente immediata del reale, la coscienza scopre, così, di possedere un lessico attraverso cui il pensiero è in grado di esprimere l'esperito, scoprendo altresì la dialettica intrinseca a ogni contenuto che essa voglia conoscere o esprimere.

Il processo, inevitabilmente sempre messo in atto dal pensiero, per cui quanto esperito esteticamente nella sua essenza mimetica viene tradotto in un'espressione linguistica concettuale è un tema particolarmente delicato per Adorno. Come abbiamo visto, infatti, in esso il francofortese riscontra soprattutto due aspetti critici, su cui la sua concezione negativa di dialettica va a insistere a più riprese. Da un lato, si dimostra problematico – con anche tutta una serie di implicazioni morali e sociali su cui qui non ci soffermeremo²⁰¹ – il carattere di coercizione e di violenza, che è implicato nell'arbitrarietà con cui il pensiero forza la componente sensibile del reale per soddisfare il proprio impulso razionale. Dall'altro, appare manchevole di riconoscimento da parte del pensiero filosofico *tout court* il rischio che, nel processo di trasformazione dell'aconcettuale in concettuale – che è poi la stessa cosa della riduzione del non-identico a identità – quella componente sensibile, in cui è racchiuso il valore veritativo dell'estetico, venga non tanto conservata e riconfigurata in una nuova forma che ne tenga traccia, mantenendone in qualche modo attivo il fermento, quanto piuttosto soppressa e dimenticata, e così relegata a una dimensione in cui la verità non sembra realmente poter trovare dimora.

Da questo punto di vista, entrambe le prospettive dialettiche di Hegel e Adorno, seppur con sfumature differenti e intenzioni decisamente divergenti, riconoscono in certa misura

²⁰⁰ Sul «rischio dell'indicibilità» in riferimento alla questione del linguaggio in Hegel si veda N. Cristante, *Logos e verità. Sulla relazione tra pensiero e linguaggio nella filosofia di Hegel*, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 115-121. Questo recente studio è, inoltre, molto utile per avere una panoramica esaustiva su come Hegel affronti la questione del linguaggio, e in particolare del suo nesso con il pensiero, all'interno della *Scienza della logica*. Non potendo ripercorrere qui un tema così complesso per ovvie ragioni di spazio, si rimanda appunto a questo studio per un suo eventuale approfondimento.

²⁰¹ Testo imprescindibile a proposito è, in ogni caso, *Dialettica dell'illuminismo*. Su questo, ci si limita a indicare una raccolta di studi molto recente, uscita in concomitanza con l'ottantesimo anniversario della prima pubblicazione dell'opera, in cui si possono trovare, fra le altre cose, diversi spunti interessanti sui temi qui richiamati soltanto in maniera cursoria: F. Freyenhagen et al., *Dialectic of Enlightenment at 80: New Readings*, in «Berlin Journal of Critical Theory», special issue, vol. 9, n. 2 (July 2025).

al linguaggio una struttura operativa per cui l'apparato concettuale cui questo mette capo viene concepito come quella forma che, adoperata da un soggetto per esprimere un oggetto di cui si è constatata l'alterità, ma cui al contempo si vuole dare identificazione, risponde a un'operazione inevitabilmente anestetizzante. Il linguaggio, in altri termini, sembra costituirsi come la forma espressiva conforme all'operazione cognitiva che il pensiero mette in atto in risposta all'impulso razionale di dare ordine all'esperito e che, proprio in quanto rispondente alla *ratio*, perviene a quest'ordine tramite la sussunzione del particolare sensibile nell'universale astratto, tendendo, in questo senso, verso una sorta di ideale di trasformazione del materiale colto dall'esperienza nella forma concettuale quanto più anestetica possibile – senza che ciò, beninteso, implichi per forza che questa tendenza raggiunga il proprio fine e che quell'ideale sia di fatto mai realizzato.

Di contro all'operazione anestetizzante del dispositivo linguistico adoperato in senso concettuale – diverso, come spiegheremo, è il caso in cui il linguaggio sia utilizzato, ad esempio, in senso poetico – sembra porsi, invece, il dispositivo artistico²⁰². L'opera d'arte appare, infatti, come la forma paradigmatica di espressione della componente estetica e aconcettuale dell'esperienza, proprio in quanto operante per immagini e mediante strumenti materiali e sensibili, anziché per idee e mediante strumenti concettuali e astratti. Di qui, del resto, come già variamente notato, la non sporadica propensione dell'estetica filosofica a sovrapporre artistico ed estetico, considerandoli due termini sinonimi, anziché, come invece li abbiamo considerati noi qui, l'uno (l'artistico nel senso delle opere d'arte) una forma di espressione, peraltro nient'affatto esclusiva, dell'altro (l'estetico nel senso del momento aconcettuale dell'esperienza).

In questo capitolo ci occuperemo, quindi, più nel dettaglio del tema dell'elaborazione dialettica dell'elemento estetico – ovvero della configurazione dell'estetico per come da noi considerato entro un modello dialettico di espressione del vero – tramite le forme espressive dell'arte e del linguaggio. Alla luce del fatto che di per sé l'argomento è potenzialmente sconfinato, sarà bene restringere il campo enucleando da subito le domande che qui ci interessano. Come è possibile dare espressione a quella componente dell'esperienza che, per la sua stessa essenza mimetica e aconcettuale, sembra

²⁰² Su questa prospettiva si veda, ad esempio, A. Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency: Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*, Bloomsbury, London 2013.

intrinsecamente ineffabile e indefinibile, dunque inesprimibile? Perché l'arte assurge a forma privilegiata di questo tipo di espressione? Esistono altre modalità non discorsive di esprimere una verità altrettanto non discorsiva? O, altrimenti, esiste un modo per il linguaggio discorsivo di aggirare questa situazione apparentemente paradossale e riuscire a esprimere una verità non discorsiva, a dare dialetticamente voce all'aconcettuale tramite l'utilizzo di concetti? E poi, davvero il linguaggio concettuale, adoperato dal pensiero filosofico, è un linguaggio anestetico? Come può la plasticità della parola, di cui il pensiero dialettico si serve, consentire al linguaggio di esprimersi in una forma del tutto scevra della componente estetica?

Rintracciare alcune possibili risposte nei due pensatori dialettici che guidano la nostra indagine ci potrà anche aiutare a riprendere certi aspetti delle loro estetiche e a riconsiderare il loro stesso modo di filosofare come prassi estetico-teoretica, contribuendo una volta di più a mostrare come le premesse del modello di dialettica hegeliano presenti in quello adorniano, nonché gli elementi di ribaltamento che questo opera nei confronti di quello, possano essere tradotti dal piano teoretico a quello estetico e viceversa, proprio attraverso l'analisi dei loro punti di intersezione. Il rapporto fra universale e particolare, soggetto e oggetto, totalità e frammento, identità e non-identico, può essere così riesaminato a partire dal fenomeno estetico in senso lato e dalle possibilità che esso offre – anche al discorso più strettamente filosofico, se questo resta fedele a un pensiero realmente dialettico – di conoscere ed esprimere il reale.

4.1 Configurazione artistica

Una volta chiarito lo statuto dialettico dell'estetico a prescindere dal paradigma artistico, dal quale il nostro discorso lo ha fin qui volontariamente divincolato, è bene ora riconnetterlo, come del resto ci eravamo prefissati nella fase introduttiva di questo lavoro, al tema dell'arte per cercare di capire in che senso e in che modo questa diventi un dispositivo particolarmente adatto a dare configurazione alla componente estetica dell'esperienza e, perciò, a portarla a espressione in maniera dialettica.

Non è, infatti, per nulla casuale il posto di tutto rilievo che l'arte occupa nei modelli di dialettica messi a punto da Hegel e Adorno: primo momento dello spirito assoluto e parte integrante del sistema nel suo complesso per l'uno, oggetto di continuo confronto e tema portante dell'ultimo grande sforzo teoretico per l'altro. E, ancora una volta, terreno sia di incontro che di scontro fra i due: per Hegel, forma fondamentale di conoscenza ed espressione del vero, eppure strumento insufficiente di fronte alla potenza razionale del concetto; per Adorno, forma razionale e mimetica a un tempo che, proprio in quanto non concettuale, potrebbe esprimere il non-identico – *ergo*, secondo il modello negativo di dialettica, il vero – persino meglio del concetto. Approfondiamo, dunque, questi punti²⁰³.

Introducendo il suo corso sull'estetica del 1823, Hegel sostiene – secondo quanto ci viene riportato dagli appunti del suo allievo Hotho – che se «si vuole stabilire uno scopo finale dell'opera d'arte, esso consiste in ciò: rivelare la verità, rappresentare quel che si agita nel petto umano, e tutto ciò per via di immagini, in maniera concreta»²⁰⁴. Che quello dell'arte è un contenuto concreto equivale a dire, attenendosi all'accezione specifica che tale aggettivo assume nella filosofia hegeliana, che l'arte è, appunto, foriera di un contenuto di verità. In maniera piuttosto coerente con l'impianto generale del proprio sistema, nelle sue lezioni Hegel precisa da subito che il vero dell'arte «non è né l'unico né il supremo concreto»²⁰⁵. Ciò non toglie, però, «che ogni essenza, ogni verità deve apparire, per non essere una vuota astrazione»²⁰⁶ e che «essendo apparenza, l'arte sarà sì inferiore alla forma del pensiero, e tuttavia dinanzi al modo dell'esistenza esteriore possiede essenzialmente il vantaggio che noi nell'arte come nel pensiero ricerchiamo la verità»²⁰⁷. L'arte, in breve, rappresenta per Hegel una delle modalità, quella intuitiva e sensibile²⁰⁸, di espressione e dispiegamento dello spirito assoluto, dunque di conoscenza

²⁰³ In questo paragrafo e nei successivi vengono in parte ripresi e sviluppati alcuni argomenti di cui mi sono occupata nella mia tesi di laurea magistrale, il cui testo è liberamente consultabile a questo link: <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-08272022-155834/>.

²⁰⁴ LE, p. 31.

²⁰⁵ LE, p. 34.

²⁰⁶ LE, p. 4.

²⁰⁷ LE, pp. 5-6.

²⁰⁸ Cfr. G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di A. L. Siani, ETS, Pisa 2009, p. 17. L'arte ha a che fare con l'intuizione (*Anschauung*) perché lascia, appunto, *intuire* il contenuto di verità dell'idea trasfigurandolo in immagine finita. L'intuizione – di cui l'*Enciclopedia* si occupa entro la trattazione dello spirito teoretico, compresa nella psicologia, che a sua volta fa parte dello

concreta del vero. Tale conoscenza non è, perciò, da intendersi nel senso della *Kenntnis*, processo cognitivo nel quale l'oggetto conosciuto è altro rispetto al soggetto conoscente, bensì, come del resto ogni forma dello spirito assoluto, nel senso della *Wissenschaft*, processo cognitivo nel quale il soggetto conoscente riconosce se stesso nell'oggetto conosciuto, così da diventare al contempo soggetto e oggetto della propria conoscenza, ossia da conoscere nell'altro da sé nient'altro che se stesso attraverso se stesso²⁰⁹.

Hegel, infatti, sottolinea qui a più riprese che l'opera d'arte è *essenzialmente* per lo spirito, ossia non è tale per il «suo lato dell'esser-cosa, anzi essa è un'opera d'arte solo in quanto è qualcosa di spirituale»²¹⁰. L'arte è sì per l'intuizione sensibile, ma, benché in essa – persino in quella più spiritualizzata come la musica o la poesia – la componente spirituale si trovi unita a quella esteriore e materiale, è soltanto la prima ciò che ne garantisce il contenuto di verità. Nell'arte, di conseguenza, il sensibile non riguarda la mera intuizione come quando un oggetto qualsiasi viene percepito tramite il senso, in quanto precipuo dell'arte è proprio il fatto che in essa il sensibile «è solo per lo spirito e deve essere solo per lo spirito»²¹¹. Nel suo apparire sensibile, l'arte fa già cenno a qualcosa di più elevato, nella sua manifestazione *in sensu* rinvia già a un contenuto spirituale *in intellectu*, configurandosi, in questo modo, come la prima fase – cui, come

spirito soggettivo – definisce in generale il rapporto immediato agli oggetti, il riferimento diretto alle cose e, come suggerisce lo stesso verbo tedesco *anschauen*, ha sempre a che fare con il “vedere” sensibile. Proprio per questo l'*Anschauung* è la forma propria dell'arte, laddove, secondo un progressivo allontanamento dall'elemento sensibile, quella della religione rivelata sarà la rappresentazione (*Vorstellung*) e quella della filosofia il concetto (*Begriff*). Questo schema che istituisce una corrispondenza fra arte e intuizione era già stato schizzato da Hegel negli scritti jenesi – in particolare nel *Systementwurf III* del 1805-1806, che costituisce anche uno dei primi abbozzi hegeliani di filosofia dell'arte (cfr. W. Jaeschke, *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*, Metzler, Stuttgart 2003, p. 173 e p. 422) – e verrà nuovamente esplicitato nelle lezioni dei corsi del 1826 e del 1828-1829; cfr. M. Farina, *Arte e filosofia*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 83-97, p. 85. Nei paragrafi dell'*Enciclopedia* dedicati all'arte, da tale corrispondenza consegue per Hegel che l'espressione in «forma artistica non consente allo spirito di rivelarsi completamente perché, possedendo un lato sensibile, ed essendo quindi oggetto di intuizione (cioè di apprensione diretta dei sensi), essa ne è la manifestazione immediata, non ancora riflessa» (A. L. Siani, *Commento*, in G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, cit., p. 59).

²⁰⁹ Cfr. L. Illetterati, *Art Is (Not) Knowledge. A question of Hegelian terminology*, in «Aesthetica Preprint», vol. 116 (gennaio-aprile 2021), pp. 197-211, che rimarca questo aspetto in risposta a A. Hofstadter, *On Artistic Knowledge. A Study in Hegel's Philosophy of Art*, in F. G. Weiss (ed.), *Beyond Epistemology*, Springer, Dordrecht 1974, pp. 58-97.

²¹⁰ LE, p. 14.

²¹¹ LE, p. 20.

noto, seguiranno quelle della religione rivelata e della filosofia – della conciliazione degli estremi operata dallo spirito assoluto: «L'arte è il termine medio tra il pensiero puro, il mondo sovrasensibile, e l'immediatezza, la sensazione presente, la quale regione sensibile viene posta dal pensiero in quanto tale come un al di là. L'arte riconcilia entrambi gli estremi, è il termine medio che connette il concetto e la natura»²¹².

Sia precisato, a scanso di equivoci, che, per quanto possa apparire qui ridotta a una mera funzione strumentale, la componente esteriore e materialmente sensibile – il lato più propriamente estetico nel senso della *aísthesis* – dell'arte resta pur sempre per Hegel l'unico modo di presentazione, in questa prima fase del suo sviluppo assoluto, dei più elevati interessi dello spirito, ossia l'imprescindibile e assolutamente necessaria configurazione mediante cui lo spirito può, a questo livello, trovare espressione.

Nell'arte, infatti, contenuto interiore spirituale e forma esteriore sensibile concregono davvero l'uno nell'altra, essendo il loro rapporto un determinarsi reciproco del tutto intrinseco alla loro stessa costituzione. La corrispondenza fra esterno e interno, fra forma e contenuto, configurata nella maniera più vera e concreta, è in effetti ciò cui Hegel dà il nome di «ideale» dell'arte, il quale, «in quanto non è mera idea, ma possiede anche realtà effettiva, viene con l'esistenza nell'esteriorità, ma in questo uscire nella finitezza mantiene ancora l'idealità stessa»²¹³. La figurazione esteriore lascia intuire, essendone il segno, il contenuto di verità dell'idea, sicché «il sensibile, l'immagine, qui non vale più come sensibile», bensì come «una figura tale che, sottratta alla povertà del finito, è perfettamente adeguata al suo concetto»²¹⁴. Il fatto che l'ideale dell'arte si realizzi a parziale discapito del finito, tacciato di povertà in confronto al corrispettivo concettuale che in esso si trova già prefigurato, sarà, come è facile immaginare, uno degli aspetti dell'estetica hegeliana che appariranno più critici alla teoria estetica di Adorno.

Nell'arte per come descritta da Hegel, in ogni caso, sembra verificarsi un momento di equilibrio, ideale quanto precario, in cui l'esistenza come finitezza è perfettamente in grado di accogliere in sé l'idealità. L'arte, qui, è allora pensabile contemporaneamente come sensibile spiritualizzato e spirituale sensibilizzato, o, in termini non propriamente

²¹² LE, p. 7.

²¹³ LE, p. 79.

²¹⁴ LE, pp. 36-37.

hegeliani, esperienza estetica già informata di razionalità e al contempo esperienza razionale ancora racchiusa nell'estetico, prefigurazione aconcettuale di un contenuto concettuale manifestantesi in immagine, in una sorta di perfetta corrispondenza biunivoca fra i due significati del *senso* che abbiamo già avuto modo di distinguere e interconnettere.

Nella concezione hegeliana dell'arte ci si ritrova, però, anche di fronte a una certa asimmetria. Per un verso, infatti, il contenuto spirituale, in quanto garante della verità, deve evidentemente possedere un primato sulla forma sensibile, e tuttavia, per un altro, l'ideale non si realizza nel momento in cui il primo rende manifesto il proprio sopravanzare sulla seconda, bensì in quello della loro equivalenza priva di tensioni. Da un lato, l'arte in senso pregnante, quella coerente con l'ideale, ha per «oggetto la presentazione della verità dell'esistenza», laddove quest'ultima «è adeguata al concetto, che deve essere cosiffatto, da essere in- e per-sé»²¹⁵, in piena conformità con la sfera dello spirito assoluto. Dall'altro, però, scopriamo che per Hegel l'arte in generale, dal punto di vista dello sviluppo dialettico dello spirito nel suo complesso, «non è in grado di presentare la verità nel modo più veritiero»²¹⁶. Nella trattazione dell'arte riemerge, così, quello statuto ambiguo della verità estetica che già avevamo incontrato nella trattazione fenomenologica delle forme di rapporto al reale in cui la coscienza tenta di interagire con gli oggetti nella loro manifestazione ancora sensibile.

Nel quadro tracciato dalle lezioni hegeliane sull'estetica, la verità sia è contenuto costitutivo ed essenziale dell'arte, sia alberga entro quest'ultima in maniera imperfetta e parziale, proprio a causa, paradossalmente, dell'elemento estetico in essa implicato. Nella configurazione artistica, di fatti, permane pur sempre uno scarto, un residuo ancora refrattario alla traduzione concettuale che verrà attuata dalla *ratio*, un elemento estraneo a quella che, per Hegel, è la verità *vera*. Poiché quest'ultima è soltanto quella del concetto universale, liberatosi di qualsiasi naturalità, tale scarto viene, appunto, ricondotto da Hegel a tutto ciò che nell'arte ha invece a che fare con l'esteriore, il particolare, il sensibile, il materiale; nei termini della nostra analisi: tutto ciò che nell'artistico è riconducibile al carattere indeterminato e insubordinato dell'estetico non-identico.

²¹⁵ LE, p. 78.

²¹⁶ LE, p. 112.

Per Hegel quell'estraneità – permanente e irriducibile, come ci suggerisce l'idea di primato dell'oggetto della dialettica negativa adorniana – «costituisce quel che è perituro nell'opera d'arte»²¹⁷. Il residuo di immediatezza e finitezza che connota l'esperienza estetica dell'arte – aspetti su cui si concentravano già le poche pagine dell'*Enciclopedia* a questa dedicate²¹⁸ – è, del resto, ciò che la tiene legata all'intuizione sensibile e che ne renderà necessario il superamento tramite il passaggio alla religione rivelata, che si esprime nella rappresentazione, e infine alla verità della filosofia, in cui il pensiero si farà definitivamente concetto e in cui sarà soltanto il puro spirito, nella sua completa autonomia dalla natura, a essere per lo spirito stesso.

In aperto contrasto con questa prospettiva si pone una frase di Adorno, contenuta in un frammento fra i paralipomeni di *Teoria estetica*, non dissimile dal già incontrato aforisma di *Minima moralia* inteso a ribaltare l'equazione hegeliana di vero e intero: «L'interesse estetico è l'antitesi dell'intero non-vero»²¹⁹. Questo perché, spiega qui Adorno, «la totalità soggettiva delle opere d'arte non continua a essere quella imposta all'altro, ma nella sua distanza da ciò diventa la riabilitazione immaginativa dell'altro». Nell'arte, da un lato, «estheticamente neutralizzata, la dominazione della natura rinuncia alla propria forza», cioè: la *ratio* del soggetto identificante fa un passo indietro in favore dell'affinità mimetica con l'altro non-identico. Dall'altro, «rendendo apparenza nella propria configurazione la riabilitazione dell'altro offeso», l'opera d'arte «diventa modello di qualcosa di intatto»²²⁰, la cui interesse è, appunto, l'esatto contrario di quell'intero che

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Ovvero, nella terza e ultima edizione dell'opera (1830), i paragrafi dal 556 al 563. Questo specifico gruppo di paragrafi è stato tradotto e commentato separatamente nel volume G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, cit. A proposito dell'unilateralità dell'immediatezza nell'ideale dell'arte si veda, in particolare, il § 557, in cui Hegel, proprio a causa della sua connessione con l'esteriorità naturale, sembra addirittura posizionare l'arte alle soglie dello spirito assoluto, ma non ancora come momento vero e proprio di esso: «L'esteriorità sensibile nel bello, la forma dell'immediatezza come tale, è al contempo *determinatezza di contenuto* e il dio, accanto alla sua determinazione spirituale, ha in sé al contempo ancora la determinazione di un elemento o di un'esistenza naturale. Egli contiene la cosiddetta *unità* della natura e dello spirito, cioè quella *immediata*, la forma dell'intuizione, e quindi non l'unità spirituale, nella quale l'elemento naturale sarebbe posto solo come qualcosa di ideale, di superato, e il contenuto spirituale sarebbe solo in relazione a se stesso; non è lo spirito assoluto, quello che fa il suo ingresso in questa coscienza» (ivi, pp. 17-19).

²¹⁹ TE, p. 391.

²²⁰ TE, pp. 390-391.

ha il proprio principio nell'assoluta identità e che il soggetto razionale ottiene facendo, per così dire, un passo avanti, invece di uno indietro, di fronte al proprio oggetto.

Come è suo solito, anche in sede di teoria estetica Adorno si richiama al dettato hegeliano con il fine di trarne le estreme conseguenze. Ciò che gli preme, in questo caso, è porre in evidenza che quel residuo di alterità permanente nell'arte possiede la forza, proprio in virtù della particolarità sensibile di cui è traccia, di mantenere in vita l'energia tensiva della non-identità. Nell'interesse estetica – che le opere d'arte sanno configurare e che è probabilmente ciò in cui si è immersi nell'enigmatica «esperienza metafisica» di cui ci siamo occupati più sopra – resta possibile esperire la non sovrapponibilità di concetto e oggetto, l'impossibilità del primo di assimilare totalmente il secondo.

Nella prospettiva di Adorno, così, il residuale dell'arte, ciò che in essa risponde più precipuamente all'estetico come da noi inteso, anziché esserne, come vorrebbe Hegel, l'aspetto nocivo che la condanna a forma insoddisfacente di espressione del vero, diventa, al contrario, la cifra di una verità ancor più vera. Questa consiste nel fatto che la completa assimilazione – che il concetto e la filosofia come momenti supremi dello sviluppo dialettico dello spirito hegeliano sarebbero di là da realizzare – resta in realtà non-vera, una forzatura del pensiero che cede alla tentazione identificante, se costruita in ottemperanza alle sole pretese della *ratio* e in violazione di quelle della *mimesis*.

Da questo punto di vista, l'arte acquista anche un decisivo potenziale critico, in quanto si fa dimostrazione tangibile del fatto che un pensiero che pretendesse di riuscire a metabolizzare il proprio oggetto senza residui e liberandosi della naturalità che è matrice sensibile dell'esperienza di quello stesso oggetto, in sintesi un «pensiero che avesse completamente estirpato il suo impulso mimetico» per elevarsi a una sorta di pura e assoluta razionalità sovrasensibile, «finirebbe nel vaneggiamento»²²¹.

Adorno, quindi, condivide senza dubbio con Hegel l'idea di partenza che l'arte possieda un contenuto di verità, così come quella che l'arte sia una delle forme possibili della sua espressione. Il suo richiamo polemico, piuttosto, è questa volta diretto a sottolineare il torto che l'«estetica dello spirito»²²² di Hegel rischia di fare all'arte non appena, pur riconoscendo in essa la coabitazione e la reciproca mediazione dialettica di

²²¹ TSH, p. 73.

²²² Cfr. TE, pp. 121-123.

entrambe le componenti, tende a ipostatizzare quella spirituale a detrimento di quella più propriamente estetica, o, il che è lo stesso, l'idea a detrimento di quel suo apparire sensibile che di fatto l'arte è. Il «qualcosa di estraneo» che sopravvive nella configurazione artistica e che Hegel definisce come il suo lato povero e perituro, non certo quello in virtù del quale l'arte si annovera fra le fasi assolute dello spirito, assume agli occhi di Adorno i connotati dell'estetico non-identico che resiste all'identità assoluta, dell'impulso mimetico che resiste alla totalità in cui lo spirito vorrebbe fissarlo.

Si vede come questo aspetto della riflessione estetica adorniana sia una propaggine della più generale critica che il francofortese muove alla dialettica hegeliana attraverso la propria idea di una dialettica negativa. Per Hegel soltanto il concetto universale è ciò che veramente è, nel senso che soltanto in esso le cose hanno vera e piena realtà. Anche quando il vero si trova nel particolare parziale e non ancora nel tutto, ossia anche quando il vero si manifesta accompagnato dalla finitezza, cui appartiene il suo apparire sensibile, questo rappresenta il suo lato nullo, il lato della sua negazione, destinato a inverarsi nel lato dell'affermazione concettuale di ciò che esso è in quanto vero. Hegel, però, tende così ad attribuire verità *vera* soltanto al momento concettuale che è risultato finale del movimento dialettico e, pur avendone in prima battuta enunciata la necessità di conservazione, finisce per abbandonare il particolare a una dimensione transitoria, meramente funzionale e di fatto priva di un reale valore veritativo.

Tradotto nel discorso estetico, ciò significa che, giacché per Hegel le opere d'arte possiedono sempre e comunque, nonostante il loro contenuto spirituale, un lato finito, esse porteranno sempre e comunque un elemento di non-verità entro il manifestarsi – laddove finita è, appunto, questa stessa manifestazione – della verità. Per la teoria estetica adorniana, invece, il vero – ed eventualmente il vantaggio – dell'arte risiede nella sua capacità di mantenere un collegamento con il non-identico proprio nell'estetico, non solo salvando l'eterogeneo e il divergente dal movimento fagocitante dell'identità, ma altresì portandone a espressione le istanze di contro alla pretesa omogeneità dell'intero.

Ecco che allora, come già abbiamo visto accadere in sede più strettamente teoretica di elaborazione di un modello dialettico di pensiero, anche nella riflessione più specificamente estetica il medesimo punto di partenza – il contatto che l'arte mantiene con un residuo esperienziale sensibile, aconcettuale, particolare, che è poi ciò che,

differentiandola da altre forme espressive, la rende tale – conduce infine Hegel e Adorno ad approdare a risultati antitetici. Laddove per Hegel la verità dell'arte, non a caso momento iniziale dello spirito assoluto, proviene da un primo – e a questo stadio ancora parziale – allontanamento da quel residuo, in un percorso di progressivo avvicinamento alla forma del puro pensiero, per Adorno, all'opposto, l'arte trae la propria verità e il proprio ruolo di rilievo – *non* subalterno – dall'esser capace, di contro al puro pensiero, di preservare il residuale e di portarlo a espressione.

L'inversione della dialettica hegeliana ad opera della dialettica adorniana si traduce, così, in estetica proprio in relazione al tema della configurazione artistica: per Hegel il vero è il tutto e, poiché l'arte mantiene un collegamento con quel residuo di *aísthesis* che ancora esula dalla totalità, essa non è la migliore forma di espressione del vero, possibile soltanto nell'assoluta identità del concetto; per Adorno il tutto è il non-vero e, poiché l'arte mantiene un collegamento con quel residuo di *aísthesis* che continua a sfuggire e a resistere alla totalità, essa esprime meglio di qualsiasi altra forma quella verità che dimora nel frammentario e nel non-identico e che l'assoluta identità del concetto rischia di occultare. L'arte, in sintesi, non coincide con l'estetico, ma mantiene con esso un rapporto privilegiato in quanto costituisce quella forma espressiva che, evidentemente più di altre, resta in grado di salvarlo, configurarlo, esprimerlo, dargli una voce diversa da quella che parla per concetti e, per di più, insegna la rilettura adorniana, tenerlo in vita e riscattarlo.

4.2 Ancora su mimesis e ratio

Il rapporto privilegiato con l'estetico non implica, tuttavia, che l'arte non possieda un proprio momento intrinsecamente razionale. Anzi, proprio per questo l'artistico, che è comunque il frutto di una configurazione costruita secondo la logica propria dell'arte – una logica certamente altra rispetto a quella concettuale, ma pur sempre con la sua struttura e le sue regole interne²²³ – non coincide con l'estetico, quanto semmai ne diventa dispositivo espressivo. Prima di interrogarci su altre modalità di esprimere l'estetico, e

²²³ Cfr. TE, pp. 182 e sgg.

soprattutto – cosa che interessa maggiormente la nostra indagine per comprendere come ad esso si rapporti il pensiero dialettico – sull’eventualità che possa essere il linguaggio della filosofia, il concettuale per eccellenza, a dare espressione all’aconcettuale, dobbiamo chiarire meglio questo punto. Dobbiamo, cioè, mettere ulteriormente a fuoco il fatto che la tensione dialettica di *mimesis* e *ratio* non riguarda esclusivamente il rapporto fra espressione estetica dell’arte ed espressione concettuale della filosofia, cui ricondurre rispettivamente l’una e l’altra delle forze da cui tale tensione è generata, quanto piuttosto l’interazione di queste ultime all’interno della sfera dell’espressione in generale – sia essa artistica o filosofica –, entro cui quella medesima tensione si riproduce continuamente. In altri termini, se, come abbiamo già imparato da Adorno, un comportamento estetico è in parte implicato anche nella prassi teoretica che dà espressione all’esperito configurandolo in concetti, così, si potrebbe dire, un comportamento razionale è in parte implicato anche nella prassi artistica che dà espressione all’esperito configurandolo in opere d’arte.

Il momento razionale, come a questo punto apparirà chiaro, acquista particolare enfasi entro la riflessione estetica hegeliana, che ad esso riconduce la stessa genesi dell’arte. Come spiega approfonditamente nelle sue lezioni, Hegel considera, infatti, la produzione artistica come un atto che trae origine dalla necessità dell’uomo di maneggiare gli elementi del reale con cui si trova a entrare in contatto, di modificarli, di imprimervi il proprio marchio di umanità, di mediarne l’immediatezza, di snaturarli provando a darne un qualche tipo di rappresentazione, così da poterli avvicinare alla propria comprensione. È, quindi, attraverso questa prima modificazione dettata da un impulso razionale di conoscenza che ha luogo il fondamentale passaggio dalla natura all’arte, ossia da un ente naturale che è ancora astratto e immediato a una produzione culturale che è, invece, concreta e umanamente mediata.

Trasformare gli oggetti esperiti in oggetti artistici significa, allora, conferire loro una forma nel senso di dar loro ordine, modellare le cose secondo una configurazione che le presenti in modo organizzato alla coscienza, costruire materialmente un’opera che ne sia quanto più possibile vera e autentica espressione. Nonostante il divario che la separa dal pensare concettuale della filosofia, l’arte, in questa prospettiva, è comunque una prassi atta a soddisfare le prerogative del pensiero fin dalla sua nascita: il suo significato consiste essenzialmente nel fatto che in essa «un pensiero sia reso suscettibile di presentazione,

venga posto»²²⁴. L'arte, in questo senso, è concepita da Hegel come il primo modo in cui l'uomo cerca di imporre la cifra della ragione a se stesso e a tutto ciò che è altro da sé.

Per riprendere ancora una volta il motto hegeliano del vero come tutto, si potrebbe dire che l'arte, pur operando ancora a livello sensibile, possiede già su quel sensibile lo sguardo elevato della totalità spirituale, pur servendosi ancora del particolare, fa già parte di quelle modalità di espressione della verità che «debbono far dimenticare la particolarità»²²⁵. La peculiarità e subalternità dell'arte dipendono, perciò, da una strana dialettica, ad essa immanente e continuamente riproducentesi nel suo operare, di unità immediata col naturale per sottrarsi alla sua immediatezza, di manifestazione esteriore per liberarsi del bisogno di ricorrere all'esteriorità, di congiunzione con la limitatezza del materiale e del sensibile per superarne il limite. L'arte, detto ancora altrimenti, si serve della materialità delle cose e manifesta il suo contenuto tramite una configurazione estetica sensibile, ma, perché tale manifestazione sia espressione di un contenuto vero, quello artistico sarà sempre un sensibile che rimanda già all'idea, un segno esterno dell'interno spirituale, che solo per il tramite di quest'ultimo può concretamente venire fuori, cioè, come dice il termine stesso, venire realmente a es-pressione.

Ora, se è indubbio che per Hegel l'arte ideale è quella in grado di esprimere un contenuto spirituale universale, tuttavia questo non implica per forza – come, invece, tenderà a leggere Adorno – che l'estetica hegeliana predichi una rimozione senza appello del sensibile, come se lo scopo finale fosse il raggiungimento di una modalità di espressione paradossalmente del tutto anestetizzata. Ciò che l'estetica hegeliana propone – e qui andrebbe ricordato il suo stato non definitivo, che ne fa una teoria sicuramente più fluida di quanto l'impostazione sistematica di Hotho abbia tentato di farla apparire²²⁶ – è,

²²⁴ LE, p. 203.

²²⁵ LE, p. 18.

²²⁶ Si conferma una volta di più l'importanza di rileggere l'estetica di Hegel a partire dalle singole *Nachschriften*, che permettono di guardare «alla filosofia hegeliana dell'arte come a un *work in progress*, una rielaborazione continua dei problemi di fondo, che ha nella storicizzazione dell'ideale artistico il proprio centro speculativo» (M. Farina, A. L. Siani, *Introduzione a L'estetica di Hegel*, cit., p. 10; su questo cfr. anche A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., p. 38). Sull'impostazione sistematica in senso dogmatico come frutto della rielaborazione di Hotho e sul carattere aperto e dinamico delle lezioni di estetica si vedano, ad esempio, A. Gethmann-Siefert, *Hegels «Ästhetik oder Philosophie der Kunst»*, cit., pp. XXI e sgg.; Ead., *Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste*, cit., p. 29

piuttosto, un costante lavoro simbolico e linguistico su quello che noi qui abbiamo chiamato l'elemento estetico dell'esperienza. Questo tipo di lavoro – il *Werk* che dà poi il nome anche all'*opera* d'arte – è, infatti, proprio ciò che, anziché annullarne la portata, permette all'estetico di non rimanere confinato nell'immaginario privato o circoscritto alla dimensione della sua cosalità esteriore e inespressiva, facendo sì che esso, al contrario, possa essere trasformato in qualcosa di significativo e interessante, perché comprensibile e sempre nuovamente esperibile, per sé e per gli altri.

Come messo giustamente in luce da Gethmann-Siefert, se il principio normativo dell'arte «viene interpretato [...] come svilimento della sensibilità, allora l'ideale, e con esso tutta l'arte, vengono di principio svalutati», mentre ciò che emerge in modo particolare nelle lezioni è che «Hegel muove dal presupposto che l'ideale corrisponda all'esistenza (*Dasein*, *Existenz*), alla vitalità (*Lebendigkeit*) dell'idea, ossia dal presupposto che esso esponga l'idea nella sua realtà storica», appunto perché, diventando opera, lo spirito si rende intelligibile «nella concretezza di una figura intuibile»²²⁷. La prassi artistica opera sulla realtà che si manifesta sensibilmente e le conferisce una configurazione che, proprio in quanto presente per l'intuizione, è esteticamente espressiva. Di qui, inoltre, la «funzione dell'opera nello sviluppo storico della cultura umana quale fondazione di verità»²²⁸, che contribuisce a mitigare l'idea per cui in Hegel l'arte sarebbe mera «apparenza sensibile dell'idea»²²⁹ nel senso di mera forma esteriore di un contenuto oggettivo e universale che in realtà meriterebbe di trovare espressione esclusivamente in forme più alte e spiritualizzate – più anestetiche – di quella artistica.

L'interazione fra componente sensibile e impulso razionale attraverso questo continuo lavoro simbolico-linguistico è particolarmente visibile in una forma d'arte che assume in Hegel quasi un carattere speciale – e la cui trattazione, già di per sé problematica e molto poco uniforme, ha in effetti generato molteplici controversie interpretative, che non ripercorreremo nella loro complessità. Si tratta della forma d'arte della poesia, sulla quale

ed Ead., *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., pp. 15-28. Su come vada intesa la dimensione sistematica dell'estetica hegeliana si veda, inoltre, F. Valagussa, *Il sistema delle arti nell'Estetica*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 167-180.

²²⁷ A. Gethmann-Siefert, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, cit., p. 26.

²²⁸ Ivi, p. 27.

²²⁹ Cfr. A. Gethmann-Siefert, *Hegels «Ästhetik oder Philosophie der Kunst»*, cit., pp. XXXIX-XL.

può essere utile soffermarsi qui brevemente, proprio per questa sua peculiarità, che mette in mostra in maniera efficace e interessante la dinamica fra *mimesis* e *ratio* interna all'arte.

Nell'estetica hegeliana, la poesia rappresenta anzitutto la forma di espressione artistica più smaterializzata e più vicina al puro concetto filosofico, il quale, esprimendosi in prosa, si libererà (quasi) definitivamente dell'elemento estetico del discorso. La poesia è per Hegel «l'arte universale, quella che tutto abbraccia, quella che si è elevata alla più alta spiritualizzazione», quella in cui «lo spirito è libero in se stesso, si è sciolto dal mero materiale sensibile e lo ha abbassato a segno di sé», dunque lo stadio artistico in cui già si intravede il superamento dell'estetico, la fase ultima in cui «l'arte procede oltre se stessa e diventa prosa, pensiero»²³⁰. Proprio per questo suo costituirsi come sorta di grado massimo della dimensione estetica, in cui ci si approssima a qualcosa di ulteriore, e, anzi, in certa misura si sfocia già nel regno del concettuale, la poesia si colloca, in senso sistematico, nel momento estremo dell'arte ed equivale, in senso storicamente determinato, all'ultima delle arti cosiddette «romantiche», momenti finali oltre i quali lo spirito assoluto procederà nelle fasi ulteriori del proprio sviluppo²³¹.

D'altra parte, tuttavia, Hegel attribuisce alla forma poetica – unica fra le arti ad assumere questo ulteriore significato – un carattere del tutto eccezionale: essa non solo si trova nel terzo momento, ma anche si estende attraverso tutte e tre le forme «generali» dell'arte (simbolica, classica, romantica), si presenta in tutti i contesti storico-geografici e travalica tutte le circoscrizioni spazio-temporali, acquisendo, così, oltre a quello specifico, anche un senso più ampio e universale. La poesia, precisa Hegel nelle ultimissime parole dell'introduzione al suo corso sull'estetica del 1823, «si compie in oggettività in sé, appartiene a tutto e attraversa tutte e tre le forme artistiche, si dà questa estensione infinita. Essa si lega a ogni forma artistica, si elabora in ognuna, e ciò autonomamente per sé»²³².

Questo carattere peculiare della poesia risulta interessante per il tema dell'impulso della *ratio* che già anima la prassi artistica come modalità espressiva perché diviene in

²³⁰ LE, p. 44.

²³¹ Su questo punto si veda, ad esempio, M. Ophälders, *Poesia e morte dell'arte*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 213-225.

²³² LE, p. 46.

qualche modo la dimostrazione del fatto che l'arte è, non soltanto nel suo sviluppo finale, bensì fin dall'inizio e poi in ciascuna delle sue configurazioni storicamente determinate, già imbrigliata nella dialettica fra sensibile e spirituale, eppure già orientata al pensiero, già tesa verso una forma artistica che riesca a tenere perfettamente insieme quei due elementi approssimandosi al concettuale, come la forza della forma poetica sembra essere in grado di fare. La poesia, cioè, in quanto forma d'arte in parte già concettuale, che però trova espressione anche in quelle fasi in cui la produzione artistica è ancora lontana dalla libertà assoluta del concetto, può leggersi come l'esempio paradigmatico del fatto che l'uomo, nel suo bisogno universale di esprimere il vero tramite l'arte, vale a dire tramite un'immagine sensibile, allo stesso tempo tende universalmente ad articolare tale forma espressiva in modo che quel residuo di materialità ancora intraducibile in piena concettualità sia paradossalmente portato a espressione proprio attraverso immagini costruite concettualmente.

La poesia esemplifica, così, una modalità assai peculiare di servirsi del linguaggio concettuale per dare vita a immagini che, in quanto rappresentazioni figurate, restano senza dubbio estetiche e proprio per questo artistiche. Come messo in luce da Caramelli, «nel linguaggio poetico il momento denotativo è ridotto quasi a zero, a vantaggio del primato del momento connotativo-espressivo»; questo innesca una dialettica altrettanto peculiare per cui «[m]entre, nel caso del pensiero, il movimento linguistico procede dal sensibile all'astratto, senza che il sensibile debba essere convocato, il movimento poetico prevede un ritorno verso la concretezza della rappresentazione figurata, che sta a metà tra il pensiero e l'intuizione»²³³. Istruttivo, a questo proposito, un precedente corso hegeliano sull'estetica, quello del 1821²³⁴, in cui troviamo testimonianza di questa duplicità immanente al movimento messo in atto dal linguaggio poetico: «se una prima direzione va dal sensibile all'ideale, la seconda è un “ritorno all'elemento sensibile” che è “il

²³³ E. Caramelli, *Poetiche del testo filosofico. Hegel, Merleau-Ponty e il linguaggio letterario*, Carocci, Roma 2024, p. 75.

²³⁴ G. W. F. Hegel, *Aesthetik. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg. Berlin 1820/21*, cit., cfr. in particolare pp. 187 e sgg.

fondamento della versificazione”. In questo modo il momento ideale trova, in quello espressivo in cui ritorna, il vero e proprio corpo del senso»²³⁵.

Ora, ciò che diventa qui interessante per il nostro discorso è capire se anche nel linguaggio pienamente concettuale della filosofia, che privilegia invece il momento denotativo e astratto, senza più fare ricorso a immagini figurate e senza più chiamare in causa il sensibile, permanga tuttavia un momento connotativo-espressivo. In altri termini, laddove l’arte, come sembra mostrare il caso della poesia, è capace di svolgersi nell’interazione dialettica dei due momenti, privilegiando quello estetico (connotativo-espressivo) a discapito di quello identificante (denotativo), si tratta di capire se la filosofia non faccia in realtà altrettanto, semplicemente privilegiando questo a discapito di quello, senza però rimuoverlo del tutto.

Questo significherebbe esattamente che anche il pensiero teoretico-filosofico, che opera per concetti in senso più strettamente logico-razionale, non corrisponde per forza a un linguaggio anestetico che ha estirpato senza residui il proprio impulso mimetico, bensì a un linguaggio che è espressivo proprio nella misura in cui mantiene un elemento estetico riconfigurandolo concettualmente. Un indizio in questa direzione si trova nella *Prefazione alla Fenomenologia*, in cui, non a caso, il linguaggio speculativo che è proprio del discorso filosofico viene associato a elementi – il ritmo, il metro, l’accento, il suono – che sono propri del discorso poetico. A quella dovremo, allora, ancora una volta ritornare più avanti, quando ci occuperemo in maniera più specifica del tema del linguaggio della filosofia e del suo incontro con l’estetico.

Dopo questo *excursus* hegeliano sulla poesia, riprendiamo infine alcune considerazioni adorniane sulla tensione dialettica di *mimesis* e *ratio* nell’opera d’arte. In continuità con quanto appena visto, è bene ricordare che Adorno non aveva accesso ai quaderni di appunti presi a lezione dagli allievi di Hegel e che, pertanto, ciò cui egli si riferisce quando discute dell’estetica hegeliana è la sua ricostruzione editoriale redatta da Hotho – decisamente più irrigidita in una struttura schematica in cui molta parte del carattere fluido e mutevole della trattazione viene persa – o, tutt’al più, quei luoghi degli scritti sistematici in cui Hegel affronta esplicitamente la questione dell’arte. Anche per

²³⁵ E. Caramelli, *Poetiche del testo filosofico*, cit., p. 81, che a sua volta cita da G. W. F. Hegel, *Aesthetik. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg. Berlin 1820/21*, cit., p. 194.

questo, quella che ci viene restituita dalla lettura adorniana è una versione dell'estetica hegeliana che afferma in maniera più netta la necessità della rimozione del sensibile o comunque che sostiene in maniera più difficilmente equivocabile l'inferiorità dell'estetico rispetto al concettuale. Si prenda, ad esempio, il passaggio finale della sezione dedicata all'interno dell'*Enciclopedia*, in cui Hegel scrive che l'arte

è solo un gradino della liberazione, non la suprema liberazione stessa. La vera oggettività, che è solo nell'elemento del pensiero [...] manca anche nel bello sensibile dell'opera d'arte, e più ancora in quella sensibilità esteriore e non bella. [...] Il contenuto limitato dell'idea trapassa in sé e per sé nell'universalità identica alla forma infinita; l'intuizione, il sapere immediato, legato alla sensibilità, trapassa nel sapere che media sé in se stesso, in un'esistenza, che è essa stessa il sapere: nel rivelare; cosicché il contenuto dell'idea ha come principio la determinazione della libera intelligenza, e in quanto spirito assoluto è per lo spirito.²³⁶

Nell'impostazione teoretica così tratteggiata non può che riecheggiare quella prevalenza gerarchica del razionale sull'estetico in cui Adorno rintraccia il torto che il pensiero dell'identità fa al non-identico, la coazione violenta che il concetto impone all'aconcettuale.

Allo scopo di rileggere e di mettere in discussione l'idea hegeliana dell'arte come forma razionale, nel senso appena illustrato di modalità di espressione concepita in vista e in funzione di quella più strettamente concettuale che saprà oltrepassarla, risultano di particolare interesse due tematiche sviluppate dalla teoria estetica adorniana: quella più generale della razionalità dell'arte, che abbiamo in parte già illustrato in relazione al tema del brivido²³⁷ e su cui torneremo brevemente in chiusura di questo paragrafo, e quella più specifica della «paralinguisticità», che riprenderemo nel prossimo.

Attraverso la prima diventa chiaro come anche Adorno riconosca nell'arte un momento espressamente razionale, seppur con alcune fondamentali precisazioni che al contempo rivalutano e rielaborano la concezione hegeliana, in particolare tramite una

²³⁶ G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, cit., p. 33.

²³⁷ Cfr. *supra*, p. 68.

diversa e maggiore insistenza sul dinamismo, radicalmente dialettico in arte, di *mimesis* e *ratio*. Attraverso la seconda viene, invece, in luce il carattere non concettuale dell'espressione artistica in quanto forma peculiare di linguaggio, mediante cui diventerà più facile illustrare come anche la teoria estetica adorniana individui nell'arte e nel discorso filosofico due diverse modalità espressive di un medesimo contenuto di verità, senza, tuttavia, postulare l'una come il superamento e/o l'invalidarsi dell'altra, quanto piuttosto insistendo una volta di più sull'esigenza di una loro reciproca compenetrazione.

Ciò che risulta dalla rilettura adorniana dei paradigmi hegeliani potrà, quindi, vedersi come una ritematizzazione critica dell'eredità di Hegel in campo estetico, da cui traggono origine nuovi problemi. Questi sembrano implicare una ridefinizione di quello stesso campo passando per un suo allargamento oltre il fenomeno dell'arte *stricto sensu* verso una concezione dell'estetico *lato sensu* – così, ad esempio, sembra esigere la nozione adorniana di «comportamento estetico», che, come abbiamo esaminato nella prima parte di questo lavoro, deve essere parte integrante della filosofia tanto quanto la è dell'arte.

Un primo punto di contatto con Hegel può essere rintracciato nel fatto che anche Adorno parla esplicitamente dell'arte come qualcosa di spirituale. Alla spiegazione di cosa in arte si debba più precisamente intendere come spirito è dedicato, infatti, un gruppo di paragrafi di *Teoria estetica*²³⁸, nei quali Adorno rimarca ancora una volta l'idea che nelle opere artistiche è sempre insito un «di più», un qualcosa che sia appartiene all'opera, sia contemporaneamente ha il potere di rinviare a qualcosa di altro da essa. Questo «di più», scrive Adorno in un passaggio di stampo davvero molto hegeliano, è esattamente ciò che possiamo definire lo spirito dell'opera d'arte: «Ciò per cui le opere d'arte, nel diventare manifestazione, sono più di quel che sono, è il loro spirito. La determinazione delle opere d'arte mediante lo spirito è strettamente unita a quella per cui esse sarebbero fenomeno, un manifestantesi, non cieca manifestazione. Ciò che nelle opere d'arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma neanche identico ad essa, il non-fattuale nella loro fattualità, è il loro spirito»²³⁹.

Secondo Adorno, perciò, lo spirito delle opere d'arte sia investe e permea la loro manifestazione, sia allo stesso tempo la trascende: così come «conta poco uno spirituale

²³⁸ Cfr. TE, pp. 117 e sgg.

²³⁹ TE, p. 117.

che non scaturisca dalla configurazione dei loro momenti sensibili [...], altrettanto poco è artistico nelle opere un sensibile che non sia mediato in sé dallo spirito»²⁴⁰. Impossibile non riconoscere l'assonanza di una frase del genere con l'insegnamento hegeliano, tra l'altro continuamente ribadito nelle lezioni di estetica, per cui l'arte è «un sensibile spiritualizzato ovvero uno spirituale sensibilizzato»²⁴¹.

In particolare, per Adorno, lo spirito dell'opera d'arte né è completamente racchiuso in un'immediata identità con la propria manifestazione, né risiede al di sotto o al di sopra di essa. Il suo "luogo" specifico, piuttosto, è quella che Adorno chiama la configurazione (*Gestalt*) del manifestantesi, vale a dire il determinato insieme complesso in cui l'opera d'arte compagina i propri elementi, mantenendo viva e operativa la dialettica fra il suo lato spirituale e il suo lato fenomenico. Lo spirito, in questo senso, dà forma alla manifestazione tanto quanto questa la dà a quello. Esso va pensato, dice Adorno con una delle sue ricorrenti immagini tratte dal mondo della luce e dell'energia, come una «fonte luminosa grazie a cui il fenomeno si accende, diventando poi fenomeno in senso pregnante», così che «per l'arte il proprio sensibile sussiste solo spiritualizzato, rifratto»²⁴², appunto, da quel momento illuminante. Da questo punto di vista, le opere hanno bisogno di una costruzione che è a suo modo logica e, come viene spiegato in un altro blocco tematico di *Teoria estetica*, proprio «in ciò consiste l'aspetto razionale», «in ciò consiste il loro impulso antimimetico»²⁴³.

Nel paragrafo successivo, tuttavia, Adorno sviluppa ulteriormente questa linea di ragionamento e precisa, ora, che, alla tendenza verso una configurazione del manifestantesi compatta e armonica che renda conto dell'unità di quello stesso manifestantesi con la propria manifestazione²⁴⁴, lo spirito immanente alle opere d'arte ne

²⁴⁰ TE, p. 117-118.

²⁴¹ Cfr. LE, p. 43.

²⁴² TE, p. 118.

²⁴³ TE, p. 183. Il blocco di paragrafi in questione, cui abbiamo già rimandato precedentemente, è quello sul tema *Concordanza e senso*, TE, pp. 182 e sgg.

²⁴⁴ Sulla «concordanza» delle opere d'arte (*Stimmigkeit der Kunstwerke*), nel senso di costruzione armonica e coerente, come criterio della loro verità cfr. G. Kreis, *Ästhetische Wahrheit*, in J. Bromand, G. Kreis (hrsg.), *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Akademie, Berlin 2010, pp. 501-520. Sul tema della configurazione, specialmente in riferimento alla «dialettica tra espressione e compaginazione (o costruzione)» cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., in particolare pp. 114-119.

oppone sempre un'altra uguale e contraria: «La rigorosa immanenza dello spirito delle opere d'arte è contraddetta però da una non meno immanente controtendenza: quella a svincolarsi dalla compattezza della propria struttura, a porre in se stesse cesure che non permettano più la totalità della manifestazione»²⁴⁵.

Nell'arte, così, la tendenza alla struttura unitaria – ovvero logica – dell'opera come totalità e la controtendenza alla frammentazione e al divincolarsi delle parti da quella stessa totalità strutturalmente ordinata convivono in tensione. Vera opera d'arte è per Adorno quella che conquista con fatica la propria unità e che, anche una volta raggiunta l'agognata armonia nella propria configurazione, resta tuttavia aperta a ulteriori sviluppi grazie alla capacità di insubordinazione dei suoi momenti isolati, grazie alla propensione dei suoi particolari a emanciparsi dalla totalità e rivoltarsi contro l'organizzazione.

Ecco che, allora, «la logica delle opere si segnala come non autentica, perché concede a tutti i singoli avvenimenti e a tutte le soluzioni una gamma di variazioni incomparabilmente più ampia di quanto non faccia la logica»²⁴⁶ vera e propria. La peculiarità della logica delle opere artistiche, in questo molto simile alla «logica onirica»²⁴⁷, «si mostra nel fatto che esse – e ciò avvicina l'arte al pensiero dialettico – sospendono la propria logicità», «screditano la logicità con la traccia di mimesi ad essa eterogenea e per essa insolubile»²⁴⁸.

Qui il punto di rottura con la nozione hegeliana di ideale dell'arte: «Se lo spirito delle opere d'arte fosse letteralmente identico ai loro momenti sensibili e alla loro organizzazione, allora non sarebbe altro che il complesso della manifestazione: la rinuncia a ciò segna il confine rispetto all'idealismo estetico»²⁴⁹. Ora, se è vero che anche per Hegel razionalità dell'arte e razionalità del pensiero libero in senso assoluto si differenziano nella misura in cui questo rappresenta il progredire di quella verso un di più di razionalizzazione, e se è altrettanto vero che anche nell'arte hegelianamente intesa coabitano sempre un elemento razionale e uno non ancora puramente razionale, ciò che, però, manca alla concezione hegeliana dell'arte è, secondo Adorno, una vera tensione

²⁴⁵ TE, p. 119.

²⁴⁶ TE, pp. 183-184.

²⁴⁷ TE, p. 184.

²⁴⁸ TE, p.185. Corsivo mio.

²⁴⁹ TE, p. 120.

dialettica, perché, come si è visto, l'estetica dello spirito, in ultima analisi, considera l'arte, nella sua stessa essenza, come tesa da principio all'allontanamento dalla mimesi verso il polo della razionalità. La tensione, in questo modo, verrebbe da Hegel rimossa in partenza, facendo sì che la dialettica di *mimesis* e *ratio* intrinseca all'arte si blocchi quasi ancor prima di azionare il movimento grazie al quale l'arte stessa è generata.

L'aporetica convivenza nell'arte delle due tendenze, quella dell'impulso mimetico indirizzato all'affinità con l'oggetto (che è poi la tendenza dell'estetico a sospendere la logica) e quella dell'impulso razionale indirizzato alla conoscenza dell'oggetto (che è, per contro, la tendenza antimimetica propria della logica), è invece per Adorno motore e legge interna dell'arte stessa. Ed è proprio così che l'arte, mantenendo un collegamento con l'irrazionalità/illogicità della magia, che come abbiamo visto più sopra è sua antenata, ed essendo al contempo mossa da un bisogno mai completamente soddisfatto di razionalità, rivela ed esprime la non-verità della conciliazione razionale del concetto.

Questa sua disinvoltura dispensa l'arte dai precetti logici, i quali, scrive Adorno, entrano nel suo ambito soltanto «come ombre», cioè soltanto per permettere «al lirico di seguire la conformità immanente a leggi delle proprie creazioni»²⁵⁰. Le opere d'arte riescono, allora, a esprimere il vero senza privarlo dei suoi residui estranei alla ragione concettuale, che anzi conservano e portano altrettanto a espressione. Esse, al contrario del pensiero razionalizzante, non reprimono, non rimuovono, bensì «mediante l'espressione fanno giungere a coscienza attuale ciò che è non coeso e sfuggente senza di per sé “razionalizzarlo”»²⁵¹. Per riassumere e ritornare al punto da cui eravamo partiti: l'arte è veicolo espressivo dell'estetico nel suo carattere irriducibilmente dialettico.

4.3 Configurazione paralinguistica

Come sembra suggerire l'esempio hegeliano della poesia, tutto ciò può avvenire anche per il tramite di una configurazione costruita dal linguaggio, a patto che questo non sia, per applicare la prospettiva adorniana appena delineata, utilizzato in piena conformità con

²⁵⁰ TE, p. 75.

²⁵¹ *Ibidem*.

i principi della logica, bensì in stretto accordo con il carattere fortemente estetico dell'espressione per immagini. È possibile, in altri termini, un linguaggio esteticamente connotato il cui impulso determinante non è quello identificante della *ratio*.

A discriminare fra espressione estetica dell'arte ed espressione teoretica della filosofia è per Hegel, come si è visto, non tanto una questione di contenuto quanto di forma, o meglio, non tanto di *cosa* viene espresso quanto di *come* può essere portato a espressione nella maniera più adeguata, laddove il concetto è evidentemente più adeguato dell'immagine, anche qualora sia questa costruita con le parole anziché con materiali più propriamente sensibili.

Nelle lezioni sull'estetica, infatti, Hegel specifica più di una volta che anche in tutti quei casi in cui l'arte si esprime tramite l'utilizzo della parola – come fa, ad esempio, non solo la poesia, ma anche la prosa romanzesca –, questa viene in realtà sempre utilizzata come un segno che ha la funzione di descrivere, tratteggiare, evocare o comunque rimandare a un'immagine. In questi casi l'espressione si serve, sì, di una configurazione linguistica per dare forma al proprio contenuto, ma tale impiego resta in ogni caso determinato dal suo significato poetico, lirico, immaginifico, sensibile, vale a dire dall'aspetto propriamente estetico del linguaggio, che qui non opera ancora nel senso forte del pensiero concettuale.

Nell'«arte della parola» il contenuto diventa oggettivo «nella coscienza come qualcosa di rappresentato. Il materiale qui è questo, come in precedenza lo era il marmo o il colore o il suono [...], la lingua diventa un mero strumento in parte della comunicazione, in parte dell'immediata exteriorità della rappresentazione»²⁵². Da un lato, questo tipo di «rappresentazione non ha la determinatezza sensibile dell'intuizione»; dall'altro, però, «la rappresentazione non è neppure il pensiero come tale, bensì sta a mezzo tra intuizione e pensiero, è rappresentazione per immagini»²⁵³, mentre quello del pensiero come tale dovrebbe essere per Hegel un linguaggio del tutto privo di – perché libero da – elementi estetici. Ma è poi davvero così? Ci torneremo.

Veniamo, ora, a introdurre l'altro punto della teoria estetica di Adorno che può contribuire alla nostra costellazione dell'estetico in relazione al tema della sua

²⁵² LE, p. 262.

²⁵³ LE, p. 266.

espressione dialettica, ossia l'idea per cui l'arte si esprimerebbe attraverso qualcosa di simile al linguaggio, che però vero e proprio linguaggio in senso concettuale non è. Si tratta della *Sprachähnlichkeit*, traducibile come paralinguisticità²⁵⁴, una caratteristica che Adorno associa in generale all'arte, nella misura in cui questa è una specie aconcettuale di linguaggio, e che potrebbe forse applicarsi anche alla peculiarità che Hegel rintraccia nel linguaggio poetico. Ad ogni modo, questa nozione si rivela un altro ottimo esempio di come l'estetico in quanto momento aconcettuale dell'esperienza venga di continuo a scontrarsi dialetticamente con il tentativo di esprimerlo, sia che tale tentativo si traduca in un gesto performativo, in un'immagine priva di parole, in una rappresentazione figurata costruita linguisticamente, o in un discorso pienamente concettuale, senza che – e ciò vale comunque per tutti questi casi – quell'aconcettuale vada perduto proprio nel corso del processo traduttivo necessario alla sua espressione. Approfondiamola, dunque.

Insieme alla già analizzata razionalità mimetica/mimesi razionale, la paralinguisticità costituisce per Adorno un altro di quei caratteri che fanno dell'arte una forma espressiva davvero *sui generis*. Il modo estetico di dare al vero espressione ha, come si è visto, il merito di riuscire a costruire una sintesi non violenta dei particolari disparati. Questi vengono dall'opera organizzati in un'unità che sia è posta, sia al contempo mira costantemente a interrompersi e a sospendersi a causa della sua peculiare tendenza dialettica, che Adorno definisce come una paradossale «concordanza di non concordare»²⁵⁵. Quello che potremmo chiamare il comportamento estetico dell'arte segue un tale movimento perché, sempre tenendo ferma l'idea adorniana della non realizzazione attuale dell'identità di verità e totalità, «nel caso in cui fosse riuscita l'unità fluente e non

²⁵⁴ Per una ricognizione esaustiva di questo tema si veda G. Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*, cit. Il termine tedesco *Sprachähnlichkeit* designa letteralmente una «somiglianza» (*Ähnlichkeit*) con la «lingua» (*Sprache*). In italiano, però, il prefisso «para-», come anche spiega Matteucci in questo articolo, restituisce bene l'ambiguità, indubbiamente insita nella nozione adorniana, fra estetico e linguaggio, dal momento che può alludere tanto all'idea di somiglianza/vicinanza, quanto contemporaneamente a quella di contrapposizione, due tendenze che nella paralinguisticità dell'arte per come intesa da Adorno coabitano e operano insieme, motivo per cui generano quella tensione dialettica che è il fondamento dell'espressione estetica, contemporaneamente mimetica e razionale. Cfr. ad esempio TE, p. 151: «In virtù del proprio carattere incipite il linguaggio è costituente dell'arte e suo nemico mortale».

²⁵⁵ TE, p. 193.

violenta di forma e formato qual è nell'idea di forma, sarebbe attuata quell'identità di identico e non-identico»²⁵⁶, di cui proprio l'estetico mostra, invece, lo scacco.

Dato che la forma conferisce struttura e ordine alla configurazione dell'opera, ma anche apre e rende evidenti i tratti insubordinati che, entro l'unità conferita, appaiono nella loro impossibilità di essere a quest'ultima pienamente ridotti, è allora proprio nella forma che «si concentra tutto ciò che nelle opere d'arte è paralinguistico»²⁵⁷, vale a dire tutto ciò che è informante, eppure non propriamente linguistico nel senso di denotativo, identificante, cognitivamente categorizzante. Benché a suo modo logica, per riprendere quanto visto in precedenza, «la logica dell'arte è, paradossalmente secondo le regole dell'altra logica, un procedimento deduttivo senza concetto né giudizio»²⁵⁸.

Grazie alla mediazione della forma, così, gli elementi di cui le opere si costituiscono, nel loro semplice apparire diventano segni, dando luogo a quella particolare espressione segnica che è il paralinguaggio della configurazione artistica. Se in prima battuta la forma è ciò che ordina in modo sensato e razionale la caoticità dei particolari, il fatto, però, che essa lo faccia senza ricorrere a categorizzazioni razionalizzanti – ossia, appunto, solo *para*-linguisticamente – fa sì che, quasi per assurdo, le opere d'arte si trasformino, proprio in virtù della loro forma, «nell'antitesi alla forma, nell'impulso mimetico»²⁵⁹.

Il processo artistico del formare assume, in questo senso, un carattere intrinsecamente dialettico, in quanto mira a garantire la coerenza dell'intero, ma anche a salvaguardare l'impulso – e il diritto – delle parti a conservare un residuo di incoerenza rispetto ad esso. Entro questo processo, «l'opera d'arte diventa paralinguistica nel divenire della congiunzione dei propri elementi, una *sintassi senza parole*» – che è tale «anche in creazioni linguistiche», come poesie e romanzi, perché «ciò che queste dicono non è ciò che dicono le loro parole» – di modo che «nel *linguaggio privo d'intenzione* gli impulsi mimetici si trasmettono all'intero che li sintetizza»²⁶⁰.

²⁵⁶ TE, p. 196.

²⁵⁷ TE, p. 193.

²⁵⁸ TE, p. 183.

²⁵⁹ TE, pp. 193-194.

²⁶⁰ TE, p. 247. Corsivi miei. L'idea della *Sprachähnlichkeit* come «Syntax ohne Worte» si trova inoltre già in TWAA Vo 7143.

Come Adorno spiega già a lezione nel 1962, il linguaggio dell'arte (*Sprache der Kunst*) si differenzia dal linguaggio dei concetti (*Sprache der Begriffe*), perché «la ragione delle opere d'arte [*die Vernunft der Kunstwerke*]» è «una ragione non del pensiero [*eine Vernunft nicht des Gedankes*]», quanto piuttosto una «ragione come modo di atteggiarsi [*Vernunft als Gestus*]», in cui «viene sempre fatto ciò che fa la ragione, ma non più con i mezzi della ragione, cioè non più con i mezzi del concetto, del giudizio e del sillogismo [*es wird nur noch das getan, was die Vernunft tut, aber nicht mehr mit den Mitteln der Vernunft, also nicht mehr mit den Mitteln von Begriff, von Urteil und von Schluß*]», bensì «in rapporto a un materiale di tutt'altra natura, dispersivo, aconcettuale [*bezogen auf ein ganz anders geartetes, zerstreutes, begriffloses Material*]»²⁶¹. Il comportamento estetico dell'arte, in ultima analisi, si esprime attraverso un linguaggio che è paralinguistico perché, come il linguaggio concettuale, dice qualcosa, ma, al contrario di esso, non concettualizza ciò che dice.

Alla luce di tutto quanto visto finora, la domanda che dobbiamo porci a questo punto è: può anche il discorso filosofico, pur servendosi primariamente di un linguaggio concettuale, non ridursi del tutto a un discorso che ha nell'identificazione il proprio unico scopo e nell'impulso razionale il proprio unico principio e, in questo senso, diventare anch'esso almeno in parte paralinguistico? Seguendo il ragionamento che abbiamo portato avanti, così sembrerebbe infatti dover essere il discorso filosofico utilizzato da una teoria che, come suggerito da Adorno, riesca a mantenere almeno in parte un comportamento estetico e a non estirpare completamente il proprio impulso mimetico. Come l'arte è in parte, a suo modo, razionale e logica, così la filosofia potrà essere in parte, a suo modo, mimetica ed estetica, diventando, per usare le parole di due studi di Matteucci, «una teoria che vuole imparare dall'estetico qualcosa di utile al pensiero concettuale, che nella sua assolutezza non ha invece alcuna congruenza con l'estetico»²⁶²,

²⁶¹ TWAA Vo 7171. Traduzione mia. Cfr. anche TE, p. 415. Adorno fa in generale riferimento ai temi della paralinguisticità e della razionalità dell'arte nelle lezioni del 13 (TWAA Vo 7131-7141), del 15 (TWAA Vo 7142-7153) e del 22 (Vo 7166-7177) febbraio 1962.

²⁶² G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., p. 100.

a riprova del fatto che «nella misura in cui dicendo mostrano, tanto opera d'arte quanto concetto sono manifestazioni mimetiche che mostrano la propria apertura all'alterità»²⁶³.

Può, quindi, l'estetico come da noi concepito in questa indagine trovare espressione, oltre che attraverso il dispositivo artistico, attraverso il dispositivo linguistico per come utilizzato dal discorso filosofico? Può l'estetico trovare dimora in una configurazione propriamente linguistica che ne esprima la non-identità senza tradirla? Detto ancora altrimenti, può l'aconcettuale essere restituito da una trama espressiva intessuta facendo uso di concetti? Senza la pretesa di scandagliare il problema del linguaggio filosofico nella sua immane vastità o di ricostruire in maniera esaustiva le interpretazioni che ne sono state date dagli studiosi hegeliani e adorniani, e senza l'ambizione di trovare una risposta a queste domande che possa dirsi definitiva – la cosa stessa, del resto, impone diffidenza nei confronti della definitività –, nella parte finale di questo capitolo raccoglieremo, secondo una scelta in certa misura inevitabilmente arbitraria, alcuni spunti offerti da Hegel e Adorno per cercare di capire come il pensiero dialettico nel senso precipuo di prassi essenzialmente filosofica abbia da comportarsi, attraverso la forma espressiva del linguaggio concettuale di cui si serve, nei confronti dell'estetico. Ovvero come possa anch'esso, pur nella sua razionalità, comportarsi esteticamente.

4.4 Configurazione linguistica

Tornando a Hegel nel punto in cui lo avevamo lasciato, si tratta anzitutto di individuare la specificità del linguaggio inteso ora in senso pienamente concettuale, vale a dire il linguaggio filosofico-speculativo che non si serve, come fa invece in maniera piuttosto esplicita il linguaggio poetico, di immagini e rappresentazioni figurate. Forma di espressione di questo linguaggio dovrà essere, allora, una prosa asciutta e rigorosa, puramente intellettuale e teoretica, il che significa, a quanto pare, completamente libera da qualsiasi aspetto estetico, sensibile, materiale. Attraverso questa liberazione sembra,

²⁶³ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, cit., p. 6. Cfr. anche R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, cit., p. 6.

in effetti, portato a compimento il processo per cui alla poesia e alla prosa romanzesca, ancora artistiche, subentra la vera e propria prosa concettuale della filosofia²⁶⁴.

Secondo quanto ci viene detto nelle lezioni hegeliane sull'estetica, mentre nella modalità artistica «l'essere umano si trova in una condizione intermedia tra il modo naturale e il più libero modo dello spirito», il linguaggio pienamente concettuale procede razionalmente nella considerazione del mondo e «presuppone che l'essere umano sia per sé già libero»²⁶⁵. Le immagini tramite cui l'artistico esprime il vero sono pensate da Hegel, lo abbiamo visto, come una trasfigurazione in forma sensibile, esterna, particolare di un contenuto di verità spirituale, interno, universale. Ora, il fatto che quel medesimo contenuto di verità sia altresì configurabile tramite una modalità di espressione altrettanto spirituale, interna, universale, vale a dire tramite una forma di pensiero che non debba trasformare il contenuto in immagini per poterlo presentare, per Hegel sembra significare automaticamente che una tale modalità – che è, appunto, quella del concetto – sia da ritenersi senza dubbio più efficace e più vera di quella estetica dell'arte. Di qui la concezione hegeliana della netta superiorità, anche dal punto di vista strettamente espressivo, della filosofia rispetto all'arte, della dimensione concettuale rispetto a quella ancora permeata dall'estetico²⁶⁶.

A questo punto, però, risulta legittimo domandarsi se la stessa filosofia hegeliana abbia poi di fatto queste caratteristiche. Di questo si è occupato, ad esempio, il già citato studio di Garelli sul tema dell'estetico nella *Fenomenologia*²⁶⁷, che, attraverso una lettura dell'opera del 1807 come «repertorio di figure», affronta da più prospettive la domanda se l'opera hegeliana possa considerarsi un «progetto *anestetico*»²⁶⁸ in nome del puro sapere concettuale o se, invece, la «dimensione figurale», che sembra in realtà permanere

²⁶⁴ Sul rapporto fra poesia e prosa filosofica e sulle differenze della portata cognitiva di queste due forme di espressione del vero si veda G. Shapiro, *Hegel On The Meanings Of Poetry*, in W. E. Steinkraus, K. I. Schmitz (eds.), *Art and logic in Hegel's philosophy*, Harvester Press, Brighton 1980, pp. 35-54.

²⁶⁵ LE, p. 120.

²⁶⁶ Cfr. M. Farina, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, ETS, Pisa 2015, p. 17.

²⁶⁷ G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit.

²⁶⁸ Ivi, p. 16 e *passim*.

nella prosa dello stesso Hegel, non possa leggersi «nell'intento di rivendicare al residuo estetico il ruolo di componente concreta indispensabile per il pensare dialettico»²⁶⁹.

Un'opera come la *Fenomenologia*, indubbiamente filosofica eppure difficilmente incasellabile in un genere di scrittura, sembra, in effetti, contraddire l'idea di una filosofia votata a servirsi esclusivamente di un linguaggio concettuale dimentico della propria componente estetica. Anche perché, se questa fosse davvero del tutto eliminata, il filosofo si ritroverebbe a dover dare espressione al reale mediante un discorso puramente logico, privo di qualsiasi elemento connotativo e, di conseguenza, quanto mai asettico, il cui reale valore *espressivo* pare, proprio per questo, almeno discutibile.

Stando all'impostazione generale del sistema hegeliano, il processo di autosviluppo del pensiero, che per Hegel è oggetto della filosofia stessa, dovrebbe trovare la propria migliore espressione in un *logos* altrettanto filosofico, finalmente capace di dare una struttura cognitiva alla verità senza dover più ricorrere a immagini²⁷⁰. E tuttavia, qualunque sia la modalità utilizzata per dare espressione al pensiero, questa dovrà pur sempre fare ricorso a una configurazione che, per quanto concettuale possa essere, dovrà comunque possedere, proprio in quanto mezzo espressivo, una componente sensibile, che a sua volta non potrà che connotare (estheticamente) il contenuto spirituale ivi espresso.

La filosofia si trova, così, a operare nella tensione tra la necessità del linguaggio per la realizzazione delle intenzioni espressive del pensiero²⁷¹ e le condizioni che il linguaggio stesso impone in quanto modalità di espressione. Da un lato, leggiamo nell'*Enciclopedia*, «pretendere di pensare senza parole [...] sembra un'assurdità» e, infatti, «poiché l'inesprimibile non è in verità che qualcosa di torbido, di fermentante, che acquista chiarezza soltanto quando giunge alla parola», è proprio «la parola a dare ai pensieri il loro essere determinato più degno e più vero»²⁷². Dall'altro, al contempo, il «puro

²⁶⁹ Ivi, p. 24.

²⁷⁰ Cfr. ENC, § 462, vol. 3, pp. 328-331. Su questo si veda anche M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, cit., p. 125 e, più in generale, il capitolo *The Prose of Thought*, pp. 122-142.

²⁷¹ Cfr. G. W. Hegel, *Scienza della logica*, cit., vol. 1, p. 10. Istruttivo su questo punto il saggio A. Nuzzo, *The Language of Hegel's Speculative Philosophy*, in J. O'Neill Surber (ed.), *Hegel and Language*, SUNY Press, Albany (NY) 2006, pp. 75-91.

²⁷² ENC, § 462, vol. 3, p. 330. Cfr. J. McCumber, *Sound – Tone – Word: Toward an Hegelian Philosophy of Language*, in J. O'Neill Surber (ed.), *Hegel and Language*, cit., pp. 111-125.

pensiero» mira a svilupparsi in «conoscenza *concettuale*»²⁷³ secondo un processo di emancipazione che vorrebbe divincolarsi persino dalla dipendenza espressiva dal suo stesso mezzo privilegiato di espressione, al punto di muoversi in un «etere»²⁷⁴ assoluto, in cui ogni aspetto sensibile, materiale, estetico – ancora in minima parte rintracciabile nella forma, nel suono, nell’esteriorità plastica e inevitabilmente esperienziale della parola – verrebbe finalmente dismesso senza più lasciare alcun residuo.

Al tema dell’aspetto espressivo del linguaggio filosofico si è rivolto un recente studio di Caramelli, anch’esso già richiamato più sopra²⁷⁵, che nella sua prima metà affronta la questione in particolare riferimento a Hegel, tra l’altro chiamando spesso in causa anche Adorno come «convitato di pietra di tutto il libro»²⁷⁶. Alla luce del fatto che c’è «un momento estetico di ogni nozione teorica, che diventa sensibile quando il pensatore lascia andare il pensiero, consegnandolo alla sua incarnazione testuale e alla formulazione discorsiva che lo trasforma»²⁷⁷, questo studio si concentra, appunto, «sulla testualità della filosofia, ovvero sulla filosofia come scrittura, che è anche ciò che costringe il pensiero a interrogarsi sul fatale intreccio grazie al quale pensa: quello tra il momento estetico (la letteralità del testo) e il momento speculativo»²⁷⁸.

Cogliendo lo spunto qui offerto, si potrebbe forse vedere proprio nella fatalità di questo intreccio, che nemmeno il linguaggio filosofico può mai aggirare del tutto, la possibile apertura, anche all’interno della prospettiva hegeliana in cui la dimensione della *ratio* non sembra ammettere incursioni del sensibile, nonostante la pluralità di significati che questo può dischiudere, di uno spazio di coesistenza di estetico e concettuale, riconsiderando, così, l’idea di un’operatività del pensiero che in realtà si articola e si esprime nella loro compenetrazione dialettica, più che nel procedimento univoco dall’uno all’altro.

Un indizio del fatto che Hegel non sia indifferente nei confronti dell’aspetto espressivo-connotativo della configurazione linguistica messa in opera dall’attività teoretica della filosofia si può ritrovare ancora una volta nella *Prefazione* alla

²⁷³ ENC, § 465, vol 3, p. 334.

²⁷⁴ Cfr. FS, pp. 20, 325, 529.

²⁷⁵ E. Caramelli, *Poetiche del testo filosofico*, cit.

²⁷⁶ Ivi, p. 35.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Ivi, p. 17.

Fenomenologia, in un passo cui abbiamo precedentemente soltanto accennato in relazione al fatto che Hegel illustri il funzionamento del linguaggio filosofico attraverso un'associazione che fa riferimento a elementi estetici tipici del linguaggio poetico²⁷⁹. Consideriamolo adesso nella sua interezza. Hegel scrive qui che il conflitto

fra la forma di una proposizione in generale e l'unità del concetto da cui tale forma è distrutta, è simile a quello che ha luogo nel ritmo, fra il metro e l'accento. Il ritmo risulta dall'equilibrio oscillante e dall'unificazione di entrambi. Così, anche nella proposizione filosofica, l'identità di soggetto e predicato non deve annullarne la differenza, che è espressa nella forma della proposizione, ma la loro unità deve risultare come un'armonia. La forma della proposizione è il manifestarsi del senso determinato, ossia l'accento che ne distingue la compiuta pienezza; ma il fatto che il predicato esprima la sostanza, e che il soggetto stesso ricada nell'universale, è l'*unità* in cui si smorza il suono di quell'accentazione.²⁸⁰

L'esposizione filosofica deve, quindi, dare espressione *anche* alla non-identità, alla «differenza» che è appunto «espressa nella forma della proposizione», ma, allo stesso tempo, deve essere in grado di presentare l'«unità», cioè l'identità, «come un'armonia», come il suono armonico di una poesia che è esteticamente espressiva proprio perché è ben costruita. Ecco che, allora, non solo il comportamento della configurazione artistica, bensì anche il «comportamento del pensare concettuale»²⁸¹ deve misurarsi con l'aspetto estetico della propria forma espressiva, perché non ne va di una mera formalità estrinseca, ma dell'effettiva possibilità di dare espressione al reale, di articolare concretamente tramite la plasticità delle parole, che costituiscono l'apparato essenziale del linguaggio e quindi il dispositivo più adatto all'espressione del concetto, ciò che il vero è.

Il problema di come il linguaggio concettuale possa realmente farsi espressivo – e non repressivo – anche dell'aconcettuale, insieme con l'idea che tale possibilità risieda proprio in una costante messa in causa, da parte della speculazione teoretica, della propria

²⁷⁹ Il passo in questione è richiamato a questo proposito già in M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, cit., p. 141 e in E. Caramelli, *Poetiche del testo filosofico*, cit., p. 74.

²⁸⁰ FS, p. 46.

²⁸¹ FS, p. 44.

configurazione estetica, ricorre di continuo in Adorno. Anzi, proprio qui può forse essere rintracciato il fulcro, di cui in questo lavoro abbiamo seguito le varie propaggini, del nesso fra pensiero dialettico, linguaggio concettuale ed elemento estetico, intendendo quest'ultimo sia nel senso di componente espressiva dell'esposizione filosofica che nel senso di momento aconcettuale dell'esperienza. Il primo (il pensiero) si mantiene, infatti, dialettico nel suo farsi negativo, proprio perché negativo è, per così dire, lo spazio che il secondo (il linguaggio) deve aprire al proprio interno, rinunciando in parte alle proprie pretese e alle proprie intenzioni, nel tentativo di accogliere e salvare il terzo (l'estetico).

In un corso di lezioni tenuto fra 1962 e 1963, specificamente dedicato ai problemi del linguaggio filosofico²⁸², Adorno spiega che il compito di quest'ultimo, nel suo articolarsi in espressioni concettuali, che a loro volta si concretizzano in parole, è quello «di sanare appunto quel torto che la terminologia fa, e non può neanche evitare di fare, alla cosa». La filosofia stessa, in questo senso, andrebbe pensata come «lo sforzo del concetto di guarire le ferite che il concetto necessariamente produce», la paradossale impresa «di dire con lo strumento del concetto ciò che con lo strumento del concetto a rigore non può essere detto», ossia di dire, ribaltando una celebre frase di Wittgenstein, «ciò che è propriamente indicibile»²⁸³. In ragione della sua quasi impossibilità, questa impresa merita di essere perseguita dal pensiero dialettico, così che questo non finisca per sovrapporsi al puro linguaggio logico della scienza, dal quale invece si mantiene distinto.

Scontrandosi continuamente con il sopravanzare del non-identico, con la mai completa sovrapponibilità fra cosa e concetto, con la difficoltà di far convergere l'inesprimibile e la propria esigenza espressiva, la *Sprache der Begriffe* diventa, così, un processo *razionale* di incessante autocritica, revisione e correzione della stessa *ratio* e del suo modo di esprimersi. Ciò significa che il linguaggio filosofico, attraverso cui il pensiero fa concretamente esperienza dei propri limiti, rende davvero giustizia al reale soltanto se, esprimendo l'universale nel concetto, riesce contemporaneamente a dare voce al particolare aconcettuale che dall'universalità è stato mediato e che rischia, entro la

²⁸² Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit. Fin dalle prime battute introduttive, Adorno afferma qui che «i problemi filosofici sono in larga misura problemi di linguaggio» (cfr. *ivi*, vol. 1, pp. 3 e sgg.).

²⁸³ *Ivi*, vol. 1, pp. 50-51.

costruzione concettuale della configurazione linguistica cui la *ratio* mette capo, di rimanere muto. Riuscire in questa impresa è chiaramente impossibile a un pensiero la cui espressione concettuale si alimenta dell'illusione di una *ratio* pura, deprivata del «momento mimetico della conoscenza», che è «quello dell'affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto»²⁸⁴.

Al pensiero che si traduce in linguaggio si impone allora, ancora una volta, la persistenza irriducibile dell'estetico. Solo quando la filosofia «rappresenta nello stesso pensiero ciò che non è concetto, che non è un principio di ordine, di organizzazione logica», essa conserva nel proprio linguaggio un momento espressivo che le consente di riconfigurare in una trama concettuale la modalità estetica di entrare in relazione con le cose, distinguendosi «costitutivamente dalla scienza», di cui ha però l'impulso razionale, e ponendosi in «una sorta di affinità con l'arte»²⁸⁵, di cui ha l'impulso mimetico.

Tale affinità si concretizza, come abbiamo visto, nel momento in cui anche la teoria assume in parte un comportamento estetico, senza che questo annulli l'attenersi del pensiero allo strumento del concetto, con il quale l'estetico entra, piuttosto, in relazione, generando la tensione di cui la stessa «espressione dialettica»²⁸⁶ è informata. Anche la configurazione linguistica della filosofia è, quindi, esteticamente connotata in un senso molto più profondo della mera formalità esteriore. Contro una netta scissione di «mimetività o capacità espressiva da un lato, quale viene in genere aggiudicata all'arte secondo la teoria ufficiale» e «concettualità filosofica dall'altro», l'espressione dialettica del pensiero è «il tentativo di salvare o riprodurre con i mezzi del concetto quel momento dell'espressione, quel momento mimetico»²⁸⁷, quell'estetico irriducibile che la mantiene aperta all'alterità, perché mantiene vivo il legame esperienziale con la cosa.

L'incontro del concettuale con l'estetico, che si realizza nel linguaggio che mira all'espressione dialettica, si inserisce, così, nella più ampia critica di Adorno al modello

²⁸⁴ DN, p. 43.

²⁸⁵ Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. 1, p. 81.

²⁸⁶ Ivi, p. 82. Sulla tensione «fra il momento scientifico e il momento mimetico o dell'esperienza in filosofia» cfr. anche ivi, p. 86.

²⁸⁷ Ivi, p. 76. Su questo cfr. G. Richter, *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in «New German Critique», n. 97 (winter 2006), pp. 119-135, in particolare p. 135 e L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltèmi, Roma 2006, p. 162.

filosofico che tende a equiparare l'operazione cognitiva messa in atto dal soggetto nei confronti dell'oggetto all'identificazione o categorizzazione di quest'ultimo, cioè alla sua piena sussunzione in un concetto. Anche qui, per Adorno non si tratta di predicare la totale rinuncia alla conoscenza categoriale, come non si tratta di abbandonare l'utilizzo dei concetti o di smentirne la portata conoscitiva. Si tratta, piuttosto, di riconoscere i limiti dell'assolutizzazione del pensiero identificante e, proprio per questo, di circoscriverne il campo operativo. Pensare è inevitabilmente identificare, ma forse non è *solo* questo. L'identificazione, perseguita dall'impulso della *ratio* a concettualizzare ciò con cui entra in contatto, fa, semmai, parte di una concezione di comprensione filosofica più ampia e sfaccettata, dettata da una visione plurale e non esclusiva – mai ipostatizzata – di quelli che sono gli aspetti significativi dell'esperienza, le modalità di relazione fra soggetto e oggetto, i comportamenti umani nei confronti dell'alterità.

Entro questo orizzonte più fluido, ogni particolare non è mera istanza di una proprietà o categoria universale che lo sussume e lo classifica con l'intento di fissarlo una volta e per sempre²⁸⁸. Tutte le cose formano, piuttosto, nella loro reciproca mediazione dialettica e nella continua riconfigurazione delle relazioni che fra di esse intercorrono, delle costellazioni, delle trame, delle superfici leggibili ora in un modo ora in un altro. Ecco che, allora, il concettuale si fa espressivo laddove, invece di rinchiudersi nella definizione statica costruita da un linguaggio che punta a essere esclusivamente denotativo, dispone le parole in modo tale che il contenuto esperienziale del concetto emerga dalla configurazione costellativa che il linguaggio stesso costruisce, manifestandosi in essa e diventando, così, visibile, espresso perché mostrato anziché occultato. La forza espressiva del concetto consiste, in ultima analisi, nel mostrare *di più* di quanto dice la sua parola.

Che il modo di operare del linguaggio – al contempo concettuale ed estetico, dunque, proprio nella tensione di questi due aspetti, dialettico e autocritico – costituisca uno dei punti chiave del modello di dialettica che Adorno va elaborando²⁸⁹ è confermato anche dall'attenzione che questi vi dedica nell'intero arco del proprio percorso filosofico.

²⁸⁸ Molto esaustivo su questo punto in relazione al tema del linguaggio come espressione è R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, cit., pp. 16 e sgg., 26 e sgg., 51 e sgg. e *passim*.

²⁸⁹ Su questo e in generale sul ruolo del linguaggio nella dialettica negativa si veda, ad esempio, L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza*, cit., pp. 161-186.

Oggetto di numerosi paragrafi di *Dialettica negativa e Teoria estetica*, il tema è ripreso e approfondito in svariati saggi adorniani secondo diverse prospettive, oltre che continuamente rimarcato e sviluppato in modo più o meno esteso nelle lezioni. Già nei primissimi anni Trenta, del resto, il giovane Adorno aveva annotato dieci *Tesi sul linguaggio del filosofo*, in cui a quest'ultimo si affidava il compito di esaminare criticamente non solo «l'“adeguazione” delle parole alle cose, bensì altrettanto lo stato delle parole stesse», cioè di chiedersi, da un lato, «fino a che punto esse siano capaci di veicolare le intenzioni loro attribuite» e, dall'altro, «fino a che punto possano essere conservate in un qualche modo configurativo», chiarendo che il «criterio di ciò è essenzialmente la dignità estetica delle parole»²⁹⁰.

Considerato l'impatto dell'intreccio di linguaggio ed estetico sul pensiero dialettico e sul modello filosofico che questo costruisce, Adorno non può mancare di interrogarsi sulla sua dinamica entro la dialettica hegeliana. Sul tema torna, non a caso, l'ultimo dei *Tre studi*, dall'evocativo titolo *Skoteinos ovvero come si debba leggere*, che attribuisce a Hegel l'epiteto di «oscuro» che gli antichi attribuivano a Eraclito. Qui viene nuovamente ribadito che la filosofia è «lo sforzo di dire ciò di cui non si può parlare; di aiutare il non identico a esprimersi, mentre l'espressione lo identifica immancabilmente»²⁹¹, al punto che «ogni linguaggio filosofico è un linguaggio contro il linguaggio, segnato dalla macchia della propria impossibilità» proprio perché, nel voler «dire concretamente ciò che non può dire», deve «chiarire anche i limiti immanenti della chiarezza»²⁹².

Secondo Adorno, Hegel, consapevole dell'importo dell'esperienza nel pensiero dialettico, attento al lavoro filosofico come processo, anche dal punto di vista della sua esposizione²⁹³, e ostile nei confronti di una razionalità vuota, astratta, o meramente formale nel senso deteriore del termine, tenta in qualche modo di fare quanto appena descritto. Adorno rintraccia, infatti, alcune caratteristiche peculiari della filosofia hegeliana che, forse inaspettatamente, sembrano essere i sintomi teoretico-estetici proprio

²⁹⁰ Th. W. Adorno, *Thesen über die Sprache des Philosophen* (1931-1933 ca.), trad. it. di M. Farina, *Tesi sul linguaggio del filosofo*, in Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, cit., pp. 81-86, tesi 9, pp. 84-85. Traduzione modificata.

²⁹¹ TSH, p. 126.

²⁹² TSH, p. 125.

²⁹³ Cfr. G. W. Hegel, *Scienza della logica*, cit., vol. 1, pp. 10-11.

di questo tentativo paradossale di esprimere concettualmente l'aconcettuale: la «preponderanza della forma quasi orale, da conferenza, rispetto al testo scritto»; la «vaghezza, carattere ineliminabile nella dialettica»²⁹⁴; l'andamento dei suoi libri come «semplici echi, che anche stampati vogliono rimanere non vincolanti»²⁹⁵; l'esprimersi «in permanente *status nascendi*»; la «negazione dell'esposizione come coagulo, che corrisponderebbe all'oggetto esposto solo se questo fosse coagulato a sua volta»²⁹⁶; il servirsi continuamente di «equivocità occasionali»²⁹⁷ e di «giochi di parole nascosti»²⁹⁸; in sintesi, il fatto che nei suoi scritti «il carattere significante cede il passo a un carattere mimetico, a una specie di scrittura gestuale o curvilinea, stranamente eterogenea alla solenne pretesa della ragione che Hegel ereditò da Kant e dall'illuminismo»²⁹⁹.

È attraverso tutto ciò che, per Adorno, il linguaggio filosofico di Hegel dimostra «con mezzi logici l'inadeguatezza della logica statica alla cosa che è in sé mediata, che, in quanto è, diviene»³⁰⁰. In questo modo, cioè, l'elemento espressivo, che rimanda all'esperienza, entra in tensione con quello argomentativo emergendo all'interno del concetto stesso e facendo sì che, anche nel filosofare teoretico della dialettica hegeliana, il carattere mimetico del linguaggio diventi critica immanente del suo carattere razionale. In conclusione, «se la filosofia nel suo complesso è alleata con l'arte, in quanto vorrebbe salvare nel medio del concetto la mimesi che il concetto rimuove», Hegel, da una parte, vorrebbe utilizzare i concetti «come se fossero le immagini senza immagine di ciò che intendono»³⁰¹, eppure, dall'altra, «nell'esposizione si rifugia la traccia dell'elemento

²⁹⁴ TSH, p. 133.

²⁹⁵ TSH, p. 141.

²⁹⁶ TSH, p. 143.

²⁹⁷ TSH, p. 136.

²⁹⁸ TSH, p. 138.

²⁹⁹ TSH, p. 144. Sul peculiare andamento del filosofare hegeliano come testo che, restando concettualmente aperto e servendosi di strategie linguistiche di continua riorganizzazione delle parole e del loro significato, acquisisce una sua caratteristica «prosodia», è interessante quanto notato da un traduttore francese della *Fenomenologia dello spirito* nel saggio J.-P. Lefèbvre, *Que traduire c'est chanter: la prosodie des philosophes, à l'exemple de Hegel*, in O. Bloch, J. Moutaux (éds.), *Traduire les philosophes*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2000, pp. 75-81.

³⁰⁰ TSH, p. 139.

³⁰¹ TSH, p. 145.

empirico, incommensurabile al concetto»³⁰², così che, proprio nel linguaggio, continua a vivere la non-identità dell'estetico.

³⁰² TSH, p. 146.

CONCLUSIONI

Per una dialettica che non prescinda dall'estetico

Mettendo insieme tutti gli elementi raccolti nel corso della nostra indagine, possiamo dire che la disamina dell'estetico in quanto componente concettuale dell'esperienza si è realizzata proprio nell'unità di apertura e stringenza che ci si era proposti di seguire come metodo. Da un lato, l'estetico è stato analizzato indipendentemente da quel paradigma dell'estetica come disciplina filosofica che tende a sovrapporlo, se non persino a ridurlo, alla sfera dell'artistico, delineandone, invece, una nozione più ampia e fondamentalmente plurale, che del resto non esclude l'aggiunta di ulteriori elementi, come nemmeno la riorganizzazione del modo in cui quelli qui messi a tema si tengono assieme. Dall'altro, questa nozione, non trovando né ricercando per essa una definizione analitica univoca, è andata costruendosi proprio nella compagine degli elementi raccolti, che, come si è cercato di mostrare, si richiamano continuamente l'un l'altro, dando vita a una trama di significati che comprende l'estetico nella sua eterogeneità e tenta di descriverlo nella sua accezione propriamente dialettica, ovvero dal carattere dinamico e processuale.

L'estetico diventa, così, ciò che in generale afferisce alla dimensione del sensibile in senso lato, in cui trova luogo un tipo di esperienza che è essenzialmente altro rispetto alla conoscenza intesa come determinazione razionale in senso stretto. Si è visto come l'estetico, di conseguenza, si presti a diverse operazioni configurative – fra cui si sono approfondite quella paralinguistico-artistica e quella linguistico-filosofica – senza, tuttavia, esaurirsi mai in nessuna delle possibili configurazioni raggiunte, proprio in virtù della non-identità, e quindi della residualità, che sono intrinseche al momento mimetico dell'esperienza. Entro questo orizzonte l'opera d'arte e il concetto della filosofia non sono, quindi, altro che modalità espressive, entrambe potenzialmente rispondenti a un comportamento estetico ed entrambe potenzialmente esperienziali in senso pregnante, di articolare l'estetico conferendogli una forma possibile che ne restituisca la significatività mimetica e dialettica attraverso la traduzione in un registro comunicativo differente.

Insistere sul fatto che anche la filosofia, pur essendo teoria concettuale, possiede un carattere estetico che non le è estrinseco né accidentale significa, allora, concepire – e praticare – il pensiero dialettico come modalità operativa della *ratio* che resta tuttavia continuamente permeata e alimentata dalle incursioni della *mimesis*. Queste, infatti, costituiscono per il pensiero dialettico gli impulsi, i fermenti attivi, che, penetrando inesaurevolmente nel suo campo d'azione, fanno sì che il suo movimento non finisca per

arrestarsi nella stasi di configurazioni chiuse, dalle quali l'alterità del reale, con cui il soggetto che esperisce e pensa entra continuamente in contatto, viene di fatto esclusa. Laddove le operazioni cognitive del pensiero rischiano di perdere la fluidità che le mantiene attive e dinamiche e di risolversi in concetti calcificati, tradendo così la processualità immanente alla dialettica stessa in quanto tale, le incursioni esperienziali dell'estetico spingono il pensiero oltre se stesso, stimolandolo a correggere e reimpostare di continuo il proprio procedere, aprendosi così all'ulteriore. L'estetico, in altri termini, fa di quel campo d'azione un campo di energie, che sono produttive soltanto se non sopite.

La tendenza del pensiero a dismettere la propria disposizione estetica, in cui semplicemente si profonda nel reale senza la necessità di affermarsi nei suoi confronti come soggetto costituente, equivale al rischio di incaparbirsi in un comportamento prettamente concettuale che, immemore della propria essenza mimetica, si tramuta facilmente nella razionalizzazione forzata di ogni esperienza, annullandone il portato. Correttivo di questa tendenza è l'assunzione di un comportamento estetico come tentativo del pensiero di permanere nella prassi dell'*aisthesis*, cioè di preservare la capacità di recedere dalle intenzioni razionali soggettive per entrare in relazione con l'altro da sé in una dimensione in cui la stessa distinzione fra soggetto e oggetto è pressoché irrilevante.

Tale dimensione, in cui soggetto e oggetto sono come amalgamati in un tutt'uno, è significativamente molto simile a quella della primissima infanzia dell'essere umano, quando questi, appena venuto al mondo, esperisce tutto ciò che lo circonda ancora privo di coscienza della propria soggettività, ossia senza percepire se stesso come un io e come un corpo separato da quello che, soltanto in seguito, imparerà a riconoscere come il proprio oggetto. Non è, in effetti, casuale l'assonanza – che in italiano ha la fortuna di risuonare anche nell'etimologia dei due termini – fra ineffabile e infanzia, entrambi appartenenti a un contesto esperienziale slegato dalla facoltà del *fari*, dall'utilizzo della parola nella sua funzione identificante. L'estetico, come l'infante, è ciò che non parla nel senso che non concettualizza l'esperienza e, come l'ineffabile, è ciò di cui non si può parlare nel senso che non può mai essere pienamente concettualizzato, giacché il concetto sarà tutt'al più una traduzione in forma altra dell'esperienza, ma non l'esperienza stessa.

L'*Antropologia* hegeliana, ad esempio, nota come, nel superamento dell'infanzia attraverso l'apprendimento dell'uso della parola, l'essere umano diventi capace

dell'«enunciazione dell'Io» proprio nel momento in cui la facoltà di adoperare il linguaggio si fa strada nel suo orizzonte esperienziale, passando dall'«essere immerso nel mondo esterno» all'«afferrare la propria egoità (*Ichheit*)»³⁰³. Per Hegel, tuttavia, l'«unità per così dire infantile con il mondo»³⁰⁴ o la «debole vita infantile che *in se stessa non si è ancora dischiusa alla distinzione*»³⁰⁵ – citando qui due luoghi in cui non a caso l'infanzia viene richiamata rispettivamente in relazione all'Io patologico e alla pianta, entrambi inferiori rispetto all'uomo in quanto essere pensante – è degna di nota più che altro dalla prospettiva della coscienza che ha già raggiunto la maturità, nella misura in cui in retrospettiva rende conto del percorso compiuto nel progredire del suo sviluppo razionale. Analogamente, le prime tappe della coscienza lungo il suo itinerario fenomenologico potrebbero pensarsi come le fasi infantili della sua *Bildung*, in cui lo spirito non sa ancora riconoscersi e parlare di se stesso, perché ancora non ha raggiunto l'età della ragione. Appare, comunque, abbastanza inequivocabile la gerarchia che in Hegel pone il «torbido» ineffabile e il «debole» infantile a un livello inferiore rispetto alla chiarezza e alla forza dell'espressione concettuale propria di una razionalità matura.

È interessante come in molte riflessioni di Adorno la dimensione dell'infanzia sia, invece, degna della massima considerazione proprio in quanto apparentemente avulsa dalle logiche e dalle intenzioni del soggetto imponentesi sul proprio oggetto, cioè ancora al di qua degli schemi coercitivi che solitamente regolano il funzionamento della ragione adulta nei confronti delle cose. Adorno, infatti, richiama spesso immagini appartenenti al mondo dell'infanzia³⁰⁶ – non di rado anche della propria³⁰⁷ – come se fossero allegorie di una dimensione in cui il rapporto con il mondo non è ancora stato adulterato dalla violenza del pensiero identificante, quasi a testimonianza dell'effettiva possibilità di una relazione

³⁰³ ENC, § 396, vol. 3, p. 144.

³⁰⁴ ENC, § 413, vol. 3, p. 255.

³⁰⁵ ENC, § 343, vol. 2: *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2002, p. 396.

³⁰⁶ Il riferimento all'esperienza dei bambini è, ad esempio, particolarmente ricorrente in *Minima moralia*. Sul tema dell'infanzia in Adorno cfr. T. Perlini, *Infanzia e felicità in Adorno*, in «Comunità», XXIV (1970), n. 161-162, pp. 60-96 e Id., *Il velo nero. Riflessioni sull'ultima produzione estetica di Adorno*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 267-294.

³⁰⁷ Cfr. ad esempio i passi già richiamati in relazione all'esperienza metafisica in Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., pp. 170-171 e DN, p. 335-336, ma anche l'intero saggio Th. W. Adorno, *Amorbach*, in Id., *Parva Aesthetica*, cit., pp. 81-87.

di semplice affinità mimetica con l'altro da sé, in cui quest'ultimo non debba essere distrutto o snaturato. Pur essendo l'infantile per l'adulto – e potremmo aggiungere: l'ineffabile per l'espressione linguistica, il non-identico per l'identità, l'estetico per il concettuale, il mimetico per il razionale – irrimediabilmente perduto nella sua più autentica integrità, irrecuperabile nella sua reale immediatezza, il fatto che il secondo dei termini in gioco possa trattenere in sé qualcosa del primo – che sia una traccia, un modo di comportarsi, una facoltà anche inconscia, una reminiscenza anche involontaria – è ciò che in qualche modo alimenta la speranza di una sua utopica *restitutio ad integrum*.

Ecco che allora la gerarchia fra i due piani viene meno. La dimensione mimetica, anziché annullarsi nell'età della ragione, sopravvive in essa e si manifesta nei momenti di desistenza del soggetto dalla propria intenzionalità. Ciò accade, ad esempio, in quella che Adorno chiama, come abbiamo visto, esperienza metafisica (*metaphysische Erfahrung*) o anche esperienza primaria (*primäre Erfahrung*)³⁰⁸. Tali momenti possono essere letti in generale come tutte quelle esperienze intensamente connotate dall'estetico nel senso da noi descritto, in cui l'intenzione del soggetto di affermare il proprio primato sull'oggetto sembra dileguare, o quanto meno retrocedere, al punto da poterle quasi vivere in una sorta di immediatezza. Eppure, proprio in quanto momenti che si insinuano nel mezzo dell'esperienza soggettiva, esse richiedono al soggetto di riconoscerne il carattere mediato, di prendere atto delle condizioni del loro sopravvenire, di interrogarsi sulla loro irriducibilità e sulle modalità di una loro possibile espressione. Avvertendo «la discrepanza tra tali esperienze e il pensiero teoretico [*die Diskrepanz zwischen solchen Erfahrungen und dem theoretischen Denken*]»³⁰⁹, nel soggetto si innesca, così, una riflessione su se stesso e sul funzionamento dialettico del proprio operare cognitivo.

Gli impulsi della *mimesis* attivi nel manifestarsi dell'estetico non fanno, dunque, ripiombare il soggetto nell'irrazionalità della falsa immediatezza o nella debolezza di una coscienza ingenua³¹⁰, bensì sollecitano la *ratio* a continuare a pensare, registrano un di

³⁰⁸ Cfr. DN, p. 38.

³⁰⁹ TWAA Vo 6853. Traduzione mia.

³¹⁰ Interessante a questo proposito, specie nel contesto del nostro studio, il confronto istituito da Iain Macdonald fra l'idea adorniana di esperienza primaria e quella hegeliana di certezza sensibile, teso proprio a mettere in luce come l'immediatezza che concerne la prima sia qualcosa di diverso dalla falsa immediatezza con cui ha a che fare la seconda; cfr. I. Macdonald,

più oggettivo che la teoria è chiamata a decifrare con i propri strumenti. Di conseguenza, l'esperienza dell'estetico come momento che è significativo nella sua indeterminatezza innerva la dialettica nel senso che è ciò che spinge il pensiero dialettico, da un lato, a intraprendere nuovi percorsi di determinazione razionale, ma al contempo, dall'altro, a dare configurazione concettuale a questi ultimi in maniera tale che qualcosa di quell'indeterminato particolare possa continuare a vivere nella trama universale che essi vanno costruendo. Sintetizzato con parole di Adorno tratte da *Dialettica negativa*:

Mentre non si può predicare niente del particolare senza determinatezza e quindi senza universalità, in questa non scompare il momento di un particolare, di un opaco al quale quella predicazione si riferisce e su cui essa poggia. Essa resta all'interno della costellazione, altrimenti la dialettica sfocerebbe nell'ipostasi della mediazione senza conservare i momenti d'immediatezza, come invece Hegel accortamente voleva.³¹¹

La costellazione che a nostra volta abbiamo cercato di delineare in questo lavoro mostra, in definitiva, che l'indeterminatezza dell'estetico non è da intendersi come grado inferiore rispetto alla determinazione, vale a dire come qualcosa che di per sé sarebbe insignificante poiché significativo solo se e quando viene determinato, bensì piuttosto come dimensione in cui proprio manca l'intenzione della determinazione e che, tuttavia, è dialetticamente capace di stimolarne il processo. La nostra indagine sull'estetico ci ha

Idiosyncrasy and Primary Experience, in «Journal of Adorno Studies», n. 1 (2025), pp. 88-91, p. 89: «The reference to subjective certainty may suggest that we should associate Adorno's primary experience with the Hegelian critique of "sensory certainty" (*sinnliche Gewißheit*). To be certain of the immediacy of the given is the first error of consciousness; and its first lesson is that this immediacy is, in fact, mediated. Primary experience would then be a synonym of false immediacy. However, Hegel's point – at least in the first chapter of the *Phenomenology of Spirit* – is that grasping sensuous singularity requires the universality of concepts, whereas Adorno anticipates later stages of the dialectic of spirit. He stresses the presence of an objective, non-intentional surplus that is non-discursively enciphered into primary experience. This objective surplus "turns up as something immediate for the subject."». Come sottolineato già da Ayon Maharaj, l'intento di Adorno è precisamente quello di «mount a dialectical defense of aesthetic agency that honors the radical incommensurability of aesthetic experience without reverting to an untenable metaphysics of nonconceptual immediacy» (A. Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency*, cit., p. 154, ma cfr. su questo punto anche p. 145).

³¹¹ DN, p. 294.

insegnato, quindi, a non considerare la dimensione esperienziale dell'aconcettuale come subordinata o scollegata rispetto a quella razionale del concetto. Mentre la ragione concettuale *vuole* letteralmente afferrare (*cum-capĕre, be-greifen*) qualcosa, l'estetico si mantiene, per così dire, su un piano privo di intenzionalità e afferrabilità.

Come altri esempi di esperienze estetiche si potrebbero, infatti, citare gli episodi di memoria involontaria, in cui l'intenzione razionale viene inaspettatamente meno, e i sogni, in cui l'operare cosciente del pensiero è temporaneamente sospeso dal sonno, entrambi rispondenti a una dimensione onirica e indeterminata, cui spesso è stato accostato anche il funzionamento dell'esperienza artistica, sia nel senso della creazione che nel senso della fruizione dell'opera d'arte. La mancanza di afferrabilità che connota questo tipo di esperienze si traduce poi, in filosofia, nella mancanza di definitività, così che l'indeterminatezza dell'estetico si ripresenta, a livello concettuale, nella difficoltà di parlarne in maniera determinata e dunque di darne una definizione teoretica dai contorni netti. Ecco che, allora, l'estetica come riflessione filosofica sull'estetico resta aperta e frammentaria, laboratoriale e incline alla sperimentazione, costellativa e mai del tutto sistematizzata, proprio come le estetiche dei pensatori dialettici che ci hanno guidato.

Quella dell'estetico, perciò, è una modalità di relazionarsi al reale che, rispetto a quella del concetto, si prospetta "manchevole" non nel senso di meno valida o di subalterna, bensì, al massimo, soltanto nel senso che determinare e afferrare ciò con cui si entra in contatto semplicemente *non* fanno parte del suo modo di operare. Ma, come si è tentato di mostrare, è in realtà proprio in questo "di meno" di affermazione che il comportamento estetico conserva la capacità di cogliere il "di più" delle cose. Si tratta, in sintesi, di un'operatività *diversa*, ma non per questo inferiore o da dismettere, né, del resto, superiore o da riabilitare come unica autentica, quanto semmai complementare e, proprio in forza di ciò, da continuare a mettere in pratica *insieme* all'esercizio del pensiero³¹².

³¹² Questo punto è enfatizzato anche da Cortella, in particolare in relazione alla nozione adorniana di *mimesis*. Egli, infatti, ritiene giustamente fuorviante la critica che studiosi quali Habermas e Honneth hanno rivolto al maestro francofortese di essere sfociato in una sorta di primato dell'estetico che richiederebbe l'abbandono della razionalità concettuale. Piuttosto, sulla scorta di una distinzione tematizzata da Schnädelbach, si potrebbero delineare «una *mimesis artistica* e [...] una *mimesis concettuale*: il loro si manifesta come un rapporto di complementarità, in cui l'una non può sostituire l'altra né risolversi nell'altra. In altri termini: la *mimesis* non è pensata

Aspetto tra i più fruttuosi di tale complementarità è la possibilità che dall'esperienza dell'indeterminato favorita dalla prassi dell'*aisthesis* scaturisca uno sforzo di messa a fuoco, cioè di sua determinazione, che, a prescindere dal dispositivo espressivo mediante cui questa verrà raggiunta, sia in grado di costruire una configurazione nella cui struttura il fermento dell'indeterminatezza rimanga attivo. La realizzazione di questa possibilità dipende in larga parte, come si è proposto nella fase finale di questo studio, dal modo in cui l'elemento estetico dell'esperienza è portato a espressione, e ha successo solo se le due diverse operatività, le due diverse modalità di relazione, i due diversi modi di comportarsi nei confronti dell'alterità interagiscono proprio nella loro tensione permanente, mediandosi reciprocamente senza che una prenda il sopravvento sull'altra.

Il pensiero dialettico è, appunto, quello che vuole sia trovare una configurazione e un'espressione che riescano a comporre, disporre, dispiegare secondo una struttura di senso (come significato) i contenuti del senso (come sensibile), sia rimanere esposto alle incursioni del non configurato che implicano di ripensare e riorganizzare continuamente tale struttura. L'espressione dialettica, di pari passo, è quella che estorce al proprio mezzo espressivo una delle sue configurazioni possibili – nel caso della filosofia quella concettuale – nell'intento di restituire questa dinamica, non di bloccarla in uno schema. Solo così la processualità del vero si concretizza a sua volta in un'esperienza dell'alterità non-identica invece che cristallizzarsi in una conoscenza ridotta alla stasi dell'identità.

Ecco, allora, spiegato perché l'estetico può essere letto come indice del permanere della non-identità e, a partire di qui, come elemento di scarto e di attrito – che si traduce poi nel ripensamento articolato dalla critica immanente – fra una dialettica che ha il suo principio nell'identità e una dialettica che ha il suo principio nel negativo. Entrambi i modelli ammettono che riconoscere la portata veritativa dell'eterogeneo non può corrispondere all'abbandono totale del pensiero a una confusione caotica priva di ordine e richiedono, perciò, che le contraddizioni del reale conoscano una qualche forma di

da Adorno come un sostituto della razionalità illuministica ma come la strategia specifica della critica all'interno della civiltà illuministica, strategia che si articola in una modalità estetica (l'arte) e in una modalità concettuale (la dialettica)». Cfr. L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza*, cit., pp. 61-62 e H. Schnädelbach, *Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno*, in L. von Friedeburg, J. Habermas (hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, pp. 66-93, in particolare pp. 92-93.

riconciliazione. Diversa è, però, la natura di quest'ultima. Per una dialettica che persegue il principio dell'identità essa punta alla dissoluzione delle differenze, ed è così che assistiamo alla sussunzione dell'estetico nel concettuale. Per una dialettica che resta mossa dal negativo le differenze sono davvero riconciliate non nel loro annullamento, bensì soltanto nella loro coesistenza, vale a dire soltanto se possono sussistere come differenze, invece di essere assimilate.

Una dialettica dell'identità aspira alla completa sussunzione delle cose, in tutta la loro realtà materiale e particolare, entro categorie concettuali universali. Il pensiero è allora qui dialettico nel senso che – e nella misura in cui – è in grado di rintracciare sempre di nuovo il momento estetico in cui l'esperienza del reale sfugge al concetto e, in conseguenza di ciò, di ampliare la capacità cognitiva dei concetti per riassorbire di volta in volta ogni elemento di eccedenza. I concetti, in questa prospettiva, sono sì dinamici, mobili ed espansivi, cioè processuali e sempre riconfigurabili, ma lo sono nell'ottica di catturare in modo quanto più esaustivo possibile tutto ciò che si esperisce dentro la rete del pensiero concettuale. Il rischio che ne deriva è quello di un progressivo passaggio da un comportamento teoretico di partenza che si fonda sulla dinamica simbiosi fra pensiero ed esperienza a uno che fa sempre più affidamento sulla sola forza del pensiero, perdendo via via la propria attitudine al contatto sensibile con il mondo man mano che l'ipertrofia del concettuale va assolutizzandosi dalla propria matrice estetica.

Un modello negativo di dialettica non intende negare che la realtà sia configurabile in forme concettuali, ma pone particolare attenzione al fatto che la realtà nella sua alterità è sempre foriera di elementi ulteriori che tali forme non sono in grado di assimilare. Questi elementi richiedono di essere esperiti nella loro materialità e nella loro esistenza opaca e indeterminata, attraverso un approfondirsi nelle cose che è per sua essenza aconcettuale, al di là – o al di qua – di qualsiasi proprietà universale quelle cose possano incarnare. Qui non si insiste più sulla capacità del pensiero dialettico di rintracciare questi elementi di ulteriorità per ricondurli a identità, bensì, al contrario, sulla capacità del pensiero dialettico, che per questo resta negativo, di rintracciare questi elementi di ulteriorità così da riconoscerli in quanto tali, in quanto ulteriori e perciò irriducibili, nel tentativo di trattenerli sottraendoli alla loro completa riconduzione a identità.

Salvaguardare l'aconcettuale dall'ipertrofia del concetto significa salvaguardare il non-identico dalla pretesa dell'identità, cioè preservare l'attitudine al contatto sensibile con il mondo dal rischio dell'ipostasi della pura conoscenza razionalizzante, il che significa a sua volta permanere in un comportamento estetico-teoretico e, così, nel processo dialettico stesso, che non si esaurisce in un momento assoluto definitivamente risolutivo. Si potrebbe dire che l'intento di entrambi i modelli dialettici sia alla fine il non antagonismo di soggetto e oggetto, ma nel modello negativo questo richiede l'ammissione di una dipendenza asimmetrica del soggetto dall'oggetto, in quanto l'oggetto trascende, sopravanza sempre anche solo per un minimo aspetto residuale, la comprensione da parte del soggetto, continuamente messa in causa da quell'eccedenza dell'estetico rispetto al concettuale che impedisce la totale assimilazione dell'uno nell'altro e, anzi, impone che la loro differenza venga riconosciuta e dialetticamente espressa.

Quando la ragione nelle sue pretese identificanti finisce per prescindere dall'affinità estetica che riguarda la relazione esperienziale con le cose – ossia, per riprendere in conclusione la frase da cui questo studio ha preso l'avvio, quando la ragione finisce per reprimere e dimenticare, anziché averne reminiscenza, la propria essenza mimetica – la conoscenza concettuale che ne resta non dice affatto, come vorrebbe, *tutta* la verità sulle cose, bensì al massimo soltanto sul loro lato universalizzabile, intelligibile per il tramite di un concetto, riconducibile a una categoria denotativa, che è inevitabilmente deformante della loro natura particolare. Aspirando alla propria assolutizzazione, il pensiero rischia, così, di tradursi in un linguaggio logico anestetico, che non dà modo di apprezzare la significatività dell'indeterminato, l'esperienza della manifestazione sensibile dell'altro da sé, la pregnanza del momento estetico implicato nel processo dialettico, che, non meno veritativo del suo correlato razionale, non può elidersi ad arbitrio.

Contro un pensiero così avulso dall'esperienza e contro un linguaggio così inespressivo muovono, come si è mostrato, tanto l'idea di dialettica di Hegel quanto quella di Adorno. Quest'ultima, tuttavia, riconosce nella tendenza affermativa della prima la problematicità di un momento sintetico che presenta l'identità concettuale come conoscenza assoluta e integrale e, in contrasto con questa interezza eminentemente razionale, si mantiene negativa in quanto rinuncia a quella sintesi e fa perno sul fatto che il rapporto mimetico con il non-identico rimane costitutivo dello sviluppo dialettico della

ragione stessa, il quale è dialettico proprio perché permane nella tensione generata e alimentata dall'aconcettuale anziché risolverla.

Anche il riscatto dell'estetico deve, in tal senso, rimanere dialettico. Esso, cioè, non equivale alla proposta di un comportamento irrazionale, né alla presunzione di un accesso immediato alla realtà delle cose, le quali entrano pur sempre nel nostro campo percettivo attraverso tutta una serie di mediazioni che non rendono mai davvero possibile disgiungere nettamente l'esperienza in sé da una qualche forma di sua elaborazione. Quando, però, il pensiero trasforma quest'ultima in una configurazione concettuale, esso rende giustizia *anche* al momento esperienziale dell'oggetto solo se, invece di volerlo costringere *in toto* entro schemi che non gli sono propri, lascia che esso, rimanendo mobile all'interno di quella configurazione, possa contraddirli.

Mentre il pensiero che si risolve nell'identità cerca di condurre le cose al concetto, anestetizzandone con ciò l'espressione, il pensiero che si mantiene dialettico e che vuole esprimersi altrettanto dialetticamente, proprio perché è memore della propria essenza mimetica e riconoscente della matrice estetica del proprio operare teoretico, cerca, all'esatto opposto, di configurare il concetto in modo tale che questo, accogliendo nel suo alveo la contraddizione contro le sue stesse intenzioni razionalizzanti, diventi capace di ricondurre all'oggettività aconcettuale delle cose.

Alla luce di ciò, un punto su cui forse varrebbe la pena di riflettere è il ruolo che l'estetico ampiamente inteso, nella sua costante interazione con il pensiero, potrebbe ricoprire oggi nell'affrontare, per dirlo con una formula chiastica, la crisi dell'esperienza – già tematizzata dai francofortesi in relazione all'atrofizzarsi della mimesi nel contesto di una crescente razionalizzazione³¹³ – e al contempo l'esperienza della crisi – che come momento di scissione e conflitto è il tema, nelle sue più varie declinazioni, di moltissime pagine hegeliane –, due problemi che, intimamente legati e con le dovute differenze storiche e sociali, si fanno sempre più urgenti alla riflessione filosofica.

Ciò significherebbe, più in generale, interrogarsi sulla presa concreta che l'adozione di un pensiero dialettico aperto alle incursioni dell'estetico può avere, in virtù della sua

³¹³ Cfr. M. Jay, *Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament*, in T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-147 e Id., *Songs of Experience*, cit., in particolare pp. 312-360.

forza critica, su problemi che forse i padri della dialettica non potevano immaginare, ma nei confronti dei quali possono certo fornirci strumenti metodologici importanti, specie in un tempo in cui la stessa nozione di verità viene messa in discussione e in cui l'operatività degli apparati mediali della sua espressione va modificandosi, conoscendo evoluzioni rapide e talvolta estreme. Tale interrogazione non è l'oggetto della ricerca che qui si conclude, ma valga a titolo di suggestione per un suo eventuale sviluppo futuro.

In ultima analisi, l'idea che dell'estetico ci viene restituita dall'indagine costellativa qui condotta è quella di una nozione inevitabilmente – perché intrinsecamente – aperta. L'estetico indica il contatto mimetico con le cose, il manifestarsi sensibile dell'altro da sé nella piena significatività della sua alterità, la dimensione in cui è possibile amalgamarsi con quella componente del reale che è irriducibile a qualsiasi sua traduzione categoriale. Esso descrive l'aspetto residuale e ineffabile del rapporto con il mondo, una modalità di entrarvi in relazione per affinità invece che per discriminazione, un modo di comportarsi nei confronti del non-identico privo dell'intenzione identificante del pensiero razionale. Di più, l'estetico è il momento in cui questo stesso pensiero si innesca, l'elemento aconcettuale cui questo stesso pensiero deve dare espressione tramite una configurazione concettuale, nonché l'aspetto connotativo e materiale, vale a dire quello più propriamente espressivo, di tale configurazione.

Detto ancora altrimenti, l'estetico è l'esperienza qualitativa di ciò che nella sua densità non potrà mai essere pienamente ritenuto nell'insieme discreto cui mette capo una conoscenza che si concepisce, invece, come meramente quantitativa. A questo tipo di conoscenza, infatti, la dialettica si oppone. E l'estetico, proprio perché è tutte queste cose e risiede al contempo nelle intersezioni che fra di esse si creano, riconfigurandosi di continuo, eppure appartenendo tutte alla medesima costellazione, è qualcosa da cui la dialettica trae movimento, attraverso cui la dialettica si dispiega, in cui la dialettica si scontra con i propri limiti cognitivi ed espressivi. In altri termini, qualcosa da cui la dialettica, in quanto tale, non può prescindere.

BIBLIOGRAFIA

1. Testi di Hegel

- G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
- , *Wissenschaft der Logik* (1812-1816, 1831), trad. it. di A. Moni rivista da C. Cesa, *Scienza della logica*, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1994.
- , *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817, 1827, 1830), trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3 voll., a cura di V. Verra, A. Bosi, UTET, Torino 1981-2002.
- , *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di A. L. Siani, ETS, Pisa 2009.
- , *Aesthetik. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg. Berlin 1820/21*, hrsg. von N. Hebing, in G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 28.1: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Meiner, Hamburg 2015, pp. 4-214, trad. it. *Estetica. Semestre invernale 1820/21* (manoscritto di Wilhelm von Ascheberg e Willem Sax van Terborg), a cura di F. Iannelli e M. Farina, Orthotes, Napoli [in stampa].
- , *Aesthetik. Sommersemester 1823. Nachschrift Heinrich Gustav Hotho mit den Marginalien zweier Überarbeitungsstufen und mit Varianten aus der Nachschrift Carl Kroymar*, trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- , *Ästhetik* (1842-1843, postumo), trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, a cura di N. Merker, 2 voll., Einaudi, Torino 1967, nuova edizione con introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997.
- , *Arte, Critica ed Estetica*, a cura di F. Iannelli, M. Farina, G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2023.

2. Testi di Adorno

- Th. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), trad. it. di M. Farina, *L'attualità della filosofia*, in Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 37-58.
- , *Thesen über die Sprache des Philosophen* (1931-1933 ca.), trad. it. di M. Farina, *Tesi sul linguaggio del filosofo*, in Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 81-86.
- , *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.
- , *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), trad. it. di A. Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1962.
- , *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944-1947), trad. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979; Engl. transl. by E. F. N. Jephcott, *Minima moralia. Reflections on a damaged life*, Verso, London-New York 2005.
- (con M. Horkheimer et al.), *I seminari della Scuola di Francoforte. Protocolli di discussione* (1931-1946), a cura di F. Riccio, FrancoAngeli, Milano 1999.
- (con M. Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.
- , *Der Essay als Form* (1954-1958), in Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur* (1953-1967), trad. it. di A. Frioli rivista da E. De Angelis, *Il saggio come forma*, in Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*, nuova edizione a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 3-26.
- , *Einführung in die Dialektik* (1958), trad. it. di G. Zanotti, *Introduzione alla dialettica*, ETS, Pisa 2020.
- , *Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen, Band 3: Ästhetik (1958/59)*, hrsg. von E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.

- , *Ästhetik-Vorlesung 1961/62*, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main (versioni originali), Berlin (copie consultate), Vo 6355-6592 (*Ästhetik-Vorlesung I: Sommer Semester 1961*), Vo 6831-7177 (*Ästhetik-Vorlesung II: Winter Semester 1961/62*).
- , *Philosophische Terminologie* (1962-1963), trad. it. di A. Marietti Solmi, *Terminologia filosofica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1975.
- , *Drei Studien zu Hegel* (1963), trad. it di F. Serra (revisionata da G. Zanotti), *Tre studi su Hegel*, nuova edizione a cura di G. Zanotti, il Mulino, Bologna 2014.
- , *Kierkegaard noch einmal*, in «Neue Deutsche Hefte», vol. 10, n. 95 (1963), ripubblicato in appendice a Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966.
- , *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), trad. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006.
- , *Metaphysik: Begriff und Probleme – Entwurf*, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main (versioni originali), Berlin (copie consultate), Vo 10787-10808.
- , *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: *Vorlesungen*, Band 16: *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- , *Negative Dialektik* (1966), trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, nuova edizione a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.
- , *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), trad. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- , *Ästhetische Theorie* (1970, postumo), trad. it. (condotta sul testo rivisto del 1973) di G. Matteucci, *Teoria estetica*, nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- , *Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹*, hrsg. von M. Endres, A. Pichler, C. Zittel, 2 Bände, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.

3. Testi di altri autori

- W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), trad. it. di R. Solmi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-2014, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp. 378-415.
- M. Horkheimer, *Eclipse of reason* (1947), trad. it. di E. V. Spagnol, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi, Torino 1969.

4. Studi

- S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, C. Melica, *Suggestions on a Re-interpretation of Hegel's Philosophy of Absolute Spirit*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. Li Vigni, C. Melica (eds.), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 509-520.
- W. S. Allen, *Adorno, Aesthetics, Dissonance. On Dialectics in Modernity*, Bloomsbury, New York-London-Dublin 2023.
- A. Arndt, „Hegels Philosophie versagt vor dem Schönen“. *Hegel in Adornos Ästhetik*, in A. Arndt, G. Kruck, J. Zovko (hrsg.), *Gebrochene Schönheit: Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*, De Gruyter, Berlin-München-Boston 2014.
- L. Bagetto, *La figura della parola. Visione e comunicazione nella «Fenomenologia dello spirito»*, Trauben, Torino 2000.
- C. Baumann, *Adorno, Hegel and the Concrete Universal*, in «Philosophy & Social Criticism», vol. 37, n. 1 (2011), pp. 73-94.
- A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica*, Il Poligrafo, Padova 2006.
- M. Berger, *Von der Höhle des Löwen. Arbeit, Kunst und Selbstbewusstsein zwischen Autonomie und fait social bei Hegel, Beckett und Adorno*, in M. Quent, E. Lindner (hrsg.), *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Turia + Kant, Wien-Berlin 2014, pp. 203-222.

- , *Kant und Hegel in der Ästhetischen Theorie*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 257-272.
- J. M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1992.
- , *Negative Dialectic as Fate: Adorno and Hegel*, in T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 19-50.
- , *Das Naturschöne*, in A. Eusterschulte, S. Tränkle (hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 73-88.
- G. W. Bertram, *Metaphysik und Metaphysikkritik*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, zweite erweiterte und aktualisierte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2019, pp. 537-545.
- T. Bodammer, *Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Ausserungen über die Sprache*, Meiner, Hamburg, 1969.
- R. Bodei, *Introduzione. Strappare il vero dal falso*, in Th. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, nuova edizione a cura di G. Zanotti, il Mulino, Bologna 2014, pp. 7-26.
- , *Le forme del bello*, seconda edizione riveduta e ampliata, il Mulino, Bologna 2017.
- P. A. Bolaños, *The Promise of the Non-Identical: Adorno's Revaluation of the Language of Philosophy*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 151-166.
- I. Boldyrev, *Sinnliche Gewissheit in Hegels 'Phänomenologie des Geistes': Dialogismus und Sprache der Unmittelbarkeit*, in «Allgemeine Zeitschrift Für Philosophie», vol. 35, n. 2 (2010), pp. 145-160.
- G. Boucher, *Adorno Reframed*, I. B. Tauris, London-New York 2013.
- M. Bozzetti, *Frammenti di sistema: Hegel critico di Adorno*, in «Il Pensiero: rivista di filosofia», vol. LIX, n. 2 (2020), pp. 29-38.
- , *Kreis und Ellipse. Adornos Kritik an Hegel*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. Li Vigni, C. Melica (eds.), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 431-438.

- C. Brodsky, *Framing the Sensuous: Objecthood and "Objectivity" in Art After Adorno*, in J. M. Bernstein et al., *Art and Aesthetics After Adorno*, University of California Press, Berkley 2010, pp. 69-115.
- R. Bubner, *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*, in B. Lindner, M. Lüdke (hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 108-137, trad. it. di M. Ferrando, *Può la teoria diventare estetica? Sul motivo principale della filosofia di Adorno*, in R. Bubner, *Esperienza estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992, pp. 79-108.
- , *Hegel's Aesthetics: Yesterday and Today*, in W. E. Steinkraus, K. I. Schmitz (ed.), *Art and logic in Hegel's philosophy*, Harvester Press, Brighton 1980, pp. 15-33.
- S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977.
- E. Caramelli, *Eredità del sensibile. La proposizione speculativa nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, il Mulino, Bologna 2015.
- , *Lo spirito del ritorno. Studi su concetto e rappresentazione in Hegel*, il melangolo, Genova 2016.
- , *Poetiche del testo filosofico. Hegel, Merleau-Ponty e il linguaggio letterario*, Carocci, Roma 2024.
- A. J. Cascardi, *Prolegomena to Any Future Aesthetics*, in J. M. Bernstein et al., *Art and Aesthetics After Adorno*, University of California Press, Berkley 2010, pp. 7-40.
- L. Ceppa, *Adorno: divieto d'immagine*, in «Belfagor», vol. 38, n. 1 (1983), pp. 452-459.
- L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma 2006.
- , *Dialettica negativa e dialettica speculativa: Adorno a confronto con Hegel*, in «Il Pensiero: rivista di filosofia», vol. LIX, n. 2 (2020), pp. 39-55.
- L. Corti, *Pensare l'esperienza. Una lettura dell'Antropologia di Hegel*, Pendragon, Bologna 2016.
- F. Costantini, *Cosa mostra la dialettica? Contraddizione, negazione e non identità in Hegel e Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth*

- and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 167-186.
- N. Cristante, *Logos e verità. Sulla relazione tra pensiero e linguaggio nella filosofia di Hegel*, Mimesis, Milano-Udine 2025.
- P. D'Angelo, *Introduzione*, in G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. V-XXXVI.
- C. De Cosmo, *Immanent critique as a social physiognomics of appearance: Adorno's account of the modern possibilities of experience*, in «Scenari», n. 16 (2022), pp. 245-262.
- F. Desideri, *Ratio, Mimesis, Dialectics: On Some Motifs in Theodor W. Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 125-138.
- F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione*, in Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. IX-XXXIV.
- G. Di Giacomo, *Form, Appearance, Testimony: Reflections on Adorno's Aesthetics*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 79-97.
- N. Dommaschk, *Ähnlichkeit und ästhetische Erfahrung. Eine Konstellation der Moderne: Kant, Benjamin, Valéry und Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019.
- S. Dornuf, *The end of history and the end of art. Vicissitudes of a concept from Hegel to Adorno*, in «Hegel-Jahrbuch», Band 2000, Heft 1 (2000), pp. 269-274.
- A. Erjavec, *Aesthetics and the Aesthetic Today: After Adorno*, in J. M. Bernstein et al., *Art and Aesthetics After Adorno*, University of California Press, Berkley 2010, pp. 182-209.
- M. Farina, *Adorno e la genesi del pensiero critico*, in Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 7-32.
- , *Arte e filosofia*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 83-97.

- , *Utopia e critica. L'eredità della filosofia classica tedesca nel pensiero di Adorno*, in G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 181-197.
- , *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, ETS, Pisa 2015.
- , *Ontologia naturale e storia. La genesi della Dialettica negativa di Adorno*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019.
- , *Pensare per costellazioni: Adorno e la storia della filosofia*, in M. Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni: metodo, scostamenti, casi di studio*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2020, pp. 69-78.
- M. Farina, A. L. Siani, *Introduzione*, in Idd. (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 7-12.
- M. Feola, *Redemption of the Many in the One: Adorno, Damaged Life, and Aesthetic Reparation*, in «Soundings: An Interdisciplinary Journal», n. 92 (3/4), 2009, pp. 213-238.
- G. Figal, *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der 'Ästhetischen Theorie' im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier Verlag, Bonn 1977.
- J. G. Finlayson, *Hegel, Adorno and the Origins of Immanent Criticism*, in «British Journal for the History of Philosophy», vol. 22, n. 6 (2014), pp. 1142-1166.
- R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, SUNY Press, Albany (NY) 2007.
- F. Freyenhagen et al., *Dialectic of Enlightenment at 80: New Readings*, in «Berlin Journal of Critical Theory», special issue, vol. 9, n. 2 (July 2025).
- J. Früchtel, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, ergänzte und korrigierte Neuauflage (erste Auflage: Königshausen + Neumann, Würzburg 1986), Meiner, Hamburg 2024.
- G. Garelli, *Lo spirito dell'inquietudine*, saggio introduttivo in G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008, pp. IX-XXXVIII.
- , *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, il Mulino, Bologna 2010.
- , *Hegel e le incertezze del senso*, ETS, Pisa 2012.

- , *L'estetica nella Fenomenologia dello spirito*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 49-66.
- R. Gasché, *The theory of natural beauty and its evil star: Kant, Hegel, Adorno*, in «Research in Phenomenology», vol. 32 (2002), pp. 103-122.
- A. Gethmann-Siefert, *Hegels «Ästhetik oder Philosophie der Kunst»*, in G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 2003, pp. XV-XLVI.
- , *Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste. Hegels Vorlesung über «Aesthethen sive philosophiam artis» von 1826*, in G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J. Kwon, K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 9-39.
- , *Einführung in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2005.
- , *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 13-31.
- P. Giladi (ed.), *Hegel and the Frankfurt School*, Routledge, New York 2021.
- P. E. Gordon, *Adorno's Concept of Metaphysical Experience*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (eds.), *A Companion to Adorno*, Wiley, Hoboken 2020, pp. 549-563.
- , *A Precarious Happiness. Adorno and the Sources of Normativity*, The University of Chicago Press, Chicago 2023.
- 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*, SUNY Press, Albany (NY) 1997, pp. 23-42.
- K. Hamburger, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979.
- F. J. Hernández, *Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno*, in «Laoconte. Revista de estética y de la teoría de las artes», vol. 1 (2014), pp. 177-181.
- G. Hindrichs, *Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», vol. 74 (2000), pp. 146-175.

- R. Hoffmann, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bouvier, Bonn 1984.
- A. Hofstadter, *On Artistic Knowledge. A Study in Hegel's Philosophy of Art*, in F. G. Weiss (ed.), *Beyond Epistemology*, Springer, Dordrecht 1974, pp. 58-97.
- P. Hogh, *Adorno und die Sprache*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, zweite erweiterte und aktualisierte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2019, pp. 463-471.
- P. U. Hohendahl, *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 2013.
- , *Integration and Critique: The Presence of Hegel in Adorno's Aesthetic Theory*, in «Telos», n. 174 (Spring 2016), pp. 33-53.
- T. Huhn, *The Enigma of Experience; Art and Truth Content*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 61-77.
- T. Huhn, L. Zuidervaat (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1997.
- O. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, Columbia University Press, New York 2016.
- J. Hyppolite, *Genèse et structure de la «Phénoménologie de l'esprit» de Hegel* (1946), trad. it. di G. A. De Toni, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- F. Iannelli, *Dissonanze contemporanee: arte e vita in un tempo inconciliato*, Quodlibet, Macerata 2010.
- , *Arte, Estetica e Storia dell'Arte in Hegel*, in G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, a cura di F. Iannelli, M. Farina, G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2023, pp. 219-251.
- F. Iannelli, G. Pinna, M. Farina, *Introduzione*, in G. W. F. Hegel, *Arte, Critica ed Estetica*, a cura di F. Iannelli, M. Farina, G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2023, pp. 15-17.

- G. L. Iannilli, *The Aesthetics of Experience Design. A Philosophical Essay*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- G. L. Iannilli, G. Matteucci, *Modes of Experience: Everyday Aesthetics Between Erlebnis, Erfahrung, and Lebenswelt*, in «Espes. The Slovak Journal of Aesthetics», vol. 10, n. 2 (2021), pp. 39-55.
- L. Illetterati, *Art Is (Not) Knowledge. A question of Hegelian terminology*, in «Aesthetica Preprint», vol. 116 (2021), pp. 197-211.
- W. Jaeschke, *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*, Metzler, Stuttgart 2003.
- S. Jarvis, *The “Unhappy Consciousness” And Conscious Unhappiness: On Adorno’s Critique Of Hegel And The Idea Of An Hegelian Critique Of Adorno*, in «Bulletin of the Hegel Society of Great Britain», vol. 15 , n. 29 (1994) , pp. 71-88.
- M. Jay, *Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament*, in T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-147.
- , *Songs of Experience. Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2005.
- , *Adorno and Blumenberg: Nonconceptuality and the Bilderverbot*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (eds.), *A Companion to Adorno*, Wiley, Hoboken 2020, pp. 175-191.
- T. M. Kelley, *Adorno – Nature – Hegel*, in G. Richter (ed.), *Language without soil. Adorno and late philosophical modernity*, Fordham University Press, New York 2010, pp. 99-116.
- L. Knatz, *L’estetica di Adorno tra manifestazione e apparenza*, in L. Pastore, Th. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 339-370.
- G. Kreis, *Ästhetische Wahrheit*, in J. Bromand, G. Kreis (hrsg.), *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Akademie, Berlin 2010, pp. 501-520.
- J.-P. Lefèbvre, *Que traduire c’est chanter: la prosodie des philosophes, à l’exemple de Hegel*, in O. Bloch, J. Moutaux (éds.), *Traduire les philosophes*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2000, pp. 75-81.

- G. Luciano, A. Manchisi (eds.), *Critique: Hegel and Contemporary Critical Theory*, in «Verifiche», vol. 52, n. 1 (2023).
- L. Lugarini, *Hegel dal mondo storico alla filosofia*, nuova edizione a cura e con un saggio di L. Illetterati, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2023.
- I. Macdonald, *Adorno's Modal Utopianism: Possibility and Actuality in Adorno and Hegel*, in «Adorno Studies», vol. 1, n. 1 (2016), pp. 1-13.
- , *What Would Be Different. Figures of Possibility in Adorno*, Stanford University Press, Stanford, 2019.
- , *Idiosyncrasy and Primary Experience*, in «Journal of Adorno Studies», n. 1 (2025), pp. 88-91.
- A. Maharaj, *The Dialectics of Aesthetic Agency: Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*, Bloomsbury, London 2013.
- D. Manca, *Spontaneità ed esperienza. Hegel, McDowell e la radicalizzazione di Kant*, in «Revista Opinião Filosófica», vol. 5, n. 1 (2014), pp. 24-53.
- S. Marino, *Le verità del non-vero. Tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- S. Marino, G. Matteucci, *The Dark Side of the Truth. Nature and Natural Beauty in Adorno*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 9-45.
- G. Matteucci, S. Marino, *Presentazione*, in Idd. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 5-8.
- G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- , *La paralinguisticità dell'estetico*, in «Aisthesis», vol. 5, special issue (2012), pp. 21-31.
- , *Adorno's Aesthetic Constellation from Shudder to Fashion. A Form of Life in the Age of Globalization?*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», Band 62, Heft 1 (2017), pp. 41-55.

- , *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in «Rivoluzioni Molecolari», vol. I, n. 1 (2017), pp. 1-9.
- , *Presentazione*, in Id. (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, Aesthetica, Milano 2019, pp. 7-11.
- , *La sfida estetica del pragmatismo*, in N. Ramazzotto (a cura di), *L'estetica pragmatista in dialogo. Tradizioni, confronti, prospettive*, ETS, Pisa 2022, pp. 125-138.
- C. Maurer, *La razionalità del sentire. Gefühl e Vernunft nella Filosofia dello spirito soggettivo di Hegel*, Verifiche, Padova 2021.
- J. McCumber, *Sound – Tone – Word: Toward an Hegelian Philosophy of Language*, in J. O'Neill Surber (ed.), *Hegel and Language*, SUNY Press, Albany (NY) 2006, pp. 111-125.
- J. McDowell, *Mind and World* (1991), tr. it. di C. Nizzo, *Mente e mondo*, Einaudi, Torino 1999.
- , *L'idealismo di Hegel come radicalizzazione di Kant*, in «Iride, Filosofia e discussione pubblica», n. 3 (2001), pp. 527-548.
- , *Hegel's Idealism as Radicalization of Kant*, in «Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus/International Yearbook of German Idealism», n. 5 (2007), «Metaphysik/Metaphysics», pp. 157-175.
- M. Montanelli, *Astrologia razionale: la costellazione come metodo in Walter Benjamin*, in M. Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni: metodo, scostamenti, casi di studio*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2020, pp. 53-68.
- S. Müller-Doohm, *Vorlesungen und Seminare*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, zweite erweiterte und aktualisierte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2019, pp. 615-618.
- R. Nebuloni, *Dialettica e trascendenza. «Excursus» su Hegel e Adorno*, in Id., *Riflessività e coscienza simbolica*, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 3-52.
- S. W. Nichol森, J. J. Shapiro, *Introduction*, in Th. W. Adorno, *Hegel. Three Studies*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1993, pp. IX-XXXIII.
- A. Nuzzo, *The Language of Hegel's Speculative Philosophy*, in J. O'Neill Surber (ed.), *Hegel and Language*, SUNY Press, Albany (NY) 2006, pp. 75-91.

- , *Dialettica negativa e dialettica speculativa. Adorno ed Hegel*, in L. Pastore, Th. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 159-180.
- B. O'Connor, *Adorno's Reconception of the Dialectic*, in S. Houlgate, M. J. Baur (ed.), *A Companion to Hegel*, Blackwell, Oxford 2011, pp. 537-555.
- , *The Concept of Mediation in Hegel and Adorno*, in « Bulletin of the Hegel Society of Great Britain », vol. 20, n. 39/40 (1999), pp. 84-96.
- S. Orofino, *La dialettica Hegel-Adorno. Appunti per una riflessione estetico-filosofica*, in F. M. Cacciatore, F. Lesce (a cura di), *Effetto Hegel. Filosofia, arte, società*, Guida, Napoli 2020, pp. 233-250.
- L. Pastore, *L'utopia del non-identico e la radice mimetica della conoscenza*, in L. Pastore, Th. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 283-307.
- L. Pastore, Th. Gebur, *Theodor W. Adorno: una filosofia dell'esperienza*, in Idd. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 7-23.
- T. Perlini, *Infanzia e felicità in Adorno*, in « Comunità », vol. XXXIV, n. 161-162 (1970), pp. 60-96.
- (a cura di), *Scuola di Francoforte. Industria culturale e spettacolo*, studio monografico estratto da « Bianco e nero », vol. 1, n. 2 (1974).
- , *Il velo nero. Riflessioni sull'ultima produzione estetica di Adorno*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 267-294.
- S. Petrucciani, *Un lascito da esplorare: i corsi universitari di Adorno*, in « La Cultura », n. 3 (2007), pp. 503-516, ripubblicato come *Un lascito ancora tutto da esplorare: i corsi universitari di Adorno*, in L. Pastore, Th. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 401-412.
- C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

- T. Pinkard, *What Is Negative Dialectics? Adorno's Reevaluation of Hegel*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (eds.), *A Companion to Adorno*, Wiley, Hoboken 2020, pp. 459-471.
- G. Pinna, *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, in «Giornale critico della filosofia italiana», vol. 81 (2001), pp. 503-11.
- A. G. Pozo, *From Hegel to Adorno. On the Philosophical Understanding of Art*, in «Fedro, Revista de estética y teoría de las artes», n. 1 (2004), pp. 23-39.
- G. Richter, *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in «New German Critique», n. 97 (2006), pp. 119-35.
- U. Richter, *Das Wahre ist das Ganze, sagt Hegel – Adorno sagt: das Ganze ist das Unwahre. Methodologische Reflexionen über drei Weltentwürfe*, in «Hegel-Jahrbuch», Band 2002, Heft 1 (2002), pp. 350-354.
- E. Romagnoli, R. Vitali, O. Nicoletti, *Estetizzazione, arte ed esperienza tra Adorno e Benjamin. Introduzione*, in «Scenari», vol. 16, n. 1 (2022), pp. 221-223.
- G. Rose, *From Speculative to Dialectical Thinking: Hegel and Adorno*, in Ead., *Judaism and Modernity: Philosophical Essays*, London, Blackwell, 1993, pp. 53-64.
- M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- N. Ross (ed.), *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, Rowman & Littlefield, London-New York 2015.
- B. Sandkaulen, *Hegel's Theory of Absolute Spirit as Aesthetic Theory*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. Li Vigni, C. Melica (eds.), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 7-19.
- F. Sanguinetti, *La teoria hegeliana della sensazione*, Verifiche, Padova 2015.
- H. Schnädelbach, *Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno*, in L. von Friedeburg, J. Habermas (hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, pp. 66-93.
- M. Schwarz, *"I will leave that to you for further thought": On Adorno's Lectures*, in «Journal of Adorno Studies», n. 1 (2025), pp. 101-111.

- G. Schweppenhäuser, *Osservazioni sul concetto di verità di Adorno*, in L. Pastore, Th. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 257-281.
- G. Shapiro, *Hegel On The Meanings Of Poetry*, in W. E. Steinkraus, K. I. Schmitz (eds.), *Art and logic in Hegel's philosophy*, Harvester Press, Brighton 1980, pp. 35-54.
- R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 1 (1997), pp. 29-41.
- , *Aesthetic Experience: From Analysis to Eros*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 64, n. 2 (2006), pp. 217-229.
- A. L. Siani, *Commento*, in G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di A. L. Siani, ETS, Pisa 2009.
- , *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010.
- , *Hegels Genealogie der Moderne zwischen Ästhetik und Anästhetik*, in A. Gethmann-Siefert, H. Nagl-Docekal, E. Rózsa, E. Weisser Lohmann (eds.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin 2013, pp. 247-263.
- , *Morte dell'arte, libertà del soggetto. Attualità di Hegel*, ETS, Pisa 2017.
- , *Hegel and the Present of Art's Past Character*, Routledge, New York 2024.
- R. Siebert, *The negativity of modern art as the negation of negativity of modern society: from Hegel to Adorno*, in «Hegel-Jahrbuch», Band 2000, Heft 1 (2000), pp. 246-264.
- A. Stone, *Adorno, Hegel, and Dialectic*, in «British Journal for the History of Philosophy», vol. 22, n. 6 (2014), pp. 1118-1141.
- P. Szondi, *La poetica di Hegel*, Einaudi, Torino 2007.
- E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini, Milano 1994.
- , *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012.
- R. Tiedemann, G. Adorno, *Editorisches Nachwort* (1971), trad. it. di G. Matteucci, *Postilla editoriale*, in Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 491-500.
- S. Tränkle, *Nichtidentität und Unbegrifflichkeit. Philosophische Sprachkritik nach Adorno und Blumenberg*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2022.

- A. Valentini, *Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno*, in G. Matteucci (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, Aesthetica, Milano 2019, pp. 73-92.
- E. Villani, *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in G. Matteucci (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, Aesthetica, Milano 2019, pp. 139-149.
- , *The Artwork as a Force Field: Theodor W. Adorno's Aesthetic Configuration of Antagonisms*, in «Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia», vol. 68, special issue (2023), pp. 75-87.
- R. Vitali, *Theory, Praxis and the Primacy of the Object: Some Remarks on Adorno's Conception of Dialectics*, in «Scenari», vol. 14, n. 1 (2021), pp. 259-71.
- , *The critique of everyday life. Adorno, Benjamin and the tasks of aesthetic praxis*, in «Scenari», vol. 16, n. 1 (2022), pp. 307-21.
- T. Wesche, *Negative Dialektik: Kritik an Hegel*, in R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm (hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, zweite erweiterte und aktualisierte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2019, pp. 377-385.
- G. Zanotti, *Contingent Antagonism. A Key to Adorno's Dialectic*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno. Truth and Dialectical Experience/Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», vol. XXXVI, n. 2 (2016), pp. 139-150.
- Q. Zhao, *Below the Level, or Adorno's Posture of Thinking*, in «Journal of Adorno Studies», n. 1 (2025), pp. 26-30.
- L. Zuidervaart, *»Weh spricht vergeh«: Die unzeitgemässe Aktualität von Adornos Ästhetischer Theorie*, in M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (hrsg.), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 193-202.