

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 112

settembre-dicembre 2019

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

a cura di Giovanni Matteucci

*Adorno e la teoria
estetica (1969-2019)*

Nuove prospettive critiche

Aesthetica Edizioni

2019 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261168

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Presentazione di Giovanni Matteucci	7
Materiale letterario: Adorno e la forma del romanzo di Mario Farina	13
Musica: teoria del film e composizione in Adorno di Giacomo Fronzi	33
Popular culture: dall'industria culturale alla sperimentazione estetica dei nuovi linguaggi pop di Alessandro Alfieri	53
Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno di Antonio Valentini	73
Funzione: una diagnosi adorniana alla prova dell'Experience Design di Gioia Laura Iannilli	93
Antropologia: osservazioni sull'estetico tra Adorno e Gehlen di Stefano Marino	115
I corsi universitari di Adorno sull'estetica di Elettra Villani	139

Presentazione

di Giovanni Matteucci

ABSTRACT

Per introdurre il presente fascicolo vengono indicate alcune coordinate generali relative alla lettura di Adorno. Viene così sottolineato come la teoria critica sia un pensiero più della potenzialità che non dell'attualità. Ciò le conferisca il connotato critico che, in Adorno, viene fatto valere anche in rapporto all'estetico, spingendo la teoria estetica ad andare al di là del solo dominio dell'arte. È questo aspetto a rendere la riflessione estetica di Adorno utile anche in rapporto al contesto oggi vigente.

To introduce the present issue, the paper indicates some general coordinates concerning the reading of Adorno. Therefore, it highlights that critical theory is a thought that seeks what is potential rather than what is actual. This gives it the critical connotation which, in Adorno, is also asserted in relation to the aesthetic, pushing the aesthetic theory to go beyond the domain of art per se. It is this aspect that makes Adorno's aesthetic investigation useful also in relation to the current context.

Parole chiave

Teoria critica, Teoria estetica, Attualità, Estetico
Critical Theory, Aesthetic Theory, Actuality, The Aesthetic

Per quanto possa essere avvertita come forte e seducente, la tentazione di insistere sull'attualità del pensiero di Adorno va combattuta e, auspicabilmente, vinta. Assecondarla vorrebbe dire, infatti, far torto allo stesso Adorno. Ciò perché la teoria critica adorniana assume programmaticamente la propria inattualità come principio cardine, nella stessa misura in cui fa del proprio tenore – appunto – critico il tratto che dovrebbe garantirne una reale incidenza sul contesto culturale di riferimento. In generale, il pensiero di Adorno è ricerca delle sfasature meno attese che vanno scovate esattamente laddove sembrerebbe prevalere un'assoluta compattezza del vigente. Questi momenti, talvolta microscopici, sarebbero il pegno di una possibilità ulteriore che, come tale, è per propria costituzione distonica rispetto a quanto impera come attualità: un residuo di potenzialità che eccede una realtà che si presenta e si reputa pienamente in atto. La teoria critica di Adorno, in quanto esercizio

del possibile, vuole assolvere il compito di salvaguardare quel che resta irrealizzato non perché sia ancora da realizzare, ma perché nel suo sottrarsi al vigente può valere da negazione determinata del dispiegamento del puro reale. Come tale, questo residuo attesta quanto si è dovuto reprimere proprio per conseguire un pacificante principio di realtà che apparentemente consente la piena integrazione nella situazione vigente. In tal senso, la filosofia di Adorno, più che ambire a essere attuale, è riscatto dell'inattuale, di un rimosso che agisce in perfetta controtendenza rispetto a quella repressione di esso che dà appunto luogo e corso alla compiuta attualità.

Se si è consapevoli di ciò, il compito di riflettere sul pensiero di Adorno anche a cinquant'anni dalla sua scomparsa, avvenuta nel 1969, dovrebbe esprimersi nella ricerca delle sfasature che si è in grado di captare entro l'intorno attuale oggi vigente, piuttosto che nella vana e sterile affermazione di una qualche sintonia dottrinale di Adorno con i fenomeni del presente. D'altro canto, è noto come la filosofia adorniana scoraggi ogni atteggiamento discepolare. Essa non consegna quadri concettuali e categoriali generalizzabili ed esportabili. Anche nelle sue opere "sistematiche", come *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, è inconfutabile la negazione programmatica di ogni gesto speculativo effettivamente costruttivo. In esse il pensiero resta critico perché si accende a contatto con singoli aspetti ed elementi, tanto più quanto più questi ultimi vengono accuratamente circoscritti e delimitati. Perciò non si ricava alcuna dottrina nemmeno dagli scritti e dalle lezioni dell'Adorno più tardo, ove pure la consapevolezza di avere qualcosa "da buttare sulla bilancia" (come si legge in una frase riportata nella *Postilla editoriale* dei curatori della prima edizione tedesca di *Teoria estetica*; cfr. Adorno 1970, tr. it. 2009, p. 493), e dunque di aver da proporre quanto meno il surrogato di un sistema filosofico, era diventata ai suoi stessi occhi oramai non solo evidente ma persino urgente.

Questa circostanza generale è tanto più vera in relazione al piano sul quale il pensiero di Adorno ha misurato e testato la gran parte delle proprie elaborazioni teoriche, ovvero l'ambito estetico. Lungi dal voler indagare qui il significato dell'estetico per la teoria critica, basterà ricordare che non di un'estetica in quanto filosofia dell'arte si tratta in Adorno, bensì di una teoria che, come tale, è costretta a curvarsi verso l'estetico, poiché è in tale curvatura che essa sperimenta la propria catastrofe (in accezione aristotelica), e dunque quel momento radicalmente dissolutorio che solo è in grado di far emergere la possibilità di una catarsi, per quanto minimale o residuale. Lo stesso esame adorniano dell'arte, persino di quella

da lui maggiormente apprezzata dal punto di vista tanto pratico quanto speculativo, sembra orientato più a mostrarne i motivi di finale aporeticità e incongruenza che non quelli di redenzione e riscatto. Eppure, ciò non significa rinunciare all'estetico. Bisogna prendere sul serio la combinazione di due tesi adorniane di assoluto rilievo: quella secondo la quale l'arte avrebbe di fatto mostrato di non essere all'altezza del proprio compito malgrado gli estremi tentativi novecenteschi; e quella secondo la quale una teoria capace di incarnare il portato di una dialettica negativa deve comunque diventare una "teoria estetica" proprio per non rinunciare alla propria radicale razionalità.

La peculiare inattualità di Adorno nel senso sopra enunciato e questa sua altrettanto peculiare considerazione della dimensione estetica anche al di là (e al di qua, in effetti) dell'arte sono state le coordinate secondo le quali è stato organizzato un momento di riflessione sul pensiero adorniano a cinquant'anni dalla sua morte volto a far emergere alcune delle più importanti linee di ricerca che oggi è possibile seguire nel confronto con esso. Le presentazioni di questi nodi nevralgici della ricerca adorniana sono state affidate a un gruppo di persone che, anche beneficiando dell'anagrafe, sono in grado di articolare un'indagine congedata dalle ipoteche ideologiche che a lungo hanno – forse – impedito di cogliere il nocciolo più genuinamente teoretico anche della teoria estetica che si sviluppa nel corso della riflessione di Adorno, dai suoi interventi degli anni Trenta del Novecento e fino agli ultimi giorni della sua vita. A essere qui raccolti sono appunto i materiali di questa giornata di studi, che ha avuto luogo a Bologna il 20 novembre 2019.

L'ordine degli interventi durante la giornata di studi, qui riprodotto dalla successione dei vari saggi, ha seguito una partizione in qualche modo tematica. I primi tre interventi sono relativi ad aspetti prevalentemente legati a tre dimensioni artistiche sulle quali Adorno si è a lungo soffermato: letteratura (Mario Farina), musica (Giacomo Fronzi) e *pop-culture* (Alessandro Alfieri). I tre interventi successivi, invece, si incentrano su tematiche che ruotano attorno ad alcuni concetti chiave trasversali, quali sono appunto quelli che si raccolgono attorno alla questione della *mimesis* (Antonio Valentini), al tema della funzione (Gioia Laura Iannilli) e al problematico sfondo antropologico della stessa teoria estetica (Stefano Marino). Ciascuno di questi sei nodi è stato affrontato secondo una specifica sensibilità di ricerca, e dunque imprimendo al tema un taglio particolare, che però ha avuto l'ambizione di risultare a suo modo esemplare di una maniera generale in cui Adorno ha di volta in volta cercato di cogliere tratti specifici

dell'estetico. Ove possibile, i vari tagli proposti sono stati programmaticamente concepiti a partire dal rilievo dell'urgenza di alcune questioni cardine nel contenuto dei fenomeni contemporanei. E proprio per cogliere la portata eventualmente produttiva delle prospettive interpretative proposte, gli autori hanno avuto la possibilità di confrontarsi nel corso della giornata di studi bolognese con un gruppo di discussant che si è gentilmente prestato al confronto. Un ringraziamento non di maniera per questa disponibilità va dunque qui rivolto ad Andrea Borsari, Carlo Gentili, Markus Ophälders ed Elena Tavani.

Il presente fascicolo si conclude con un'appendice in cui Elettra Villani compie un'essenziale ricognizione dei contenuti che sono stati oggetto delle lezioni sull'estetica che Adorno ha tenuto dal suo rientro in Germania dall'esilio americano fino alla fine della sua vita. Si tratta di materiali che hanno grande valore sotto vari aspetti. Da un lato, essi attestano come la riflessione adorniana sull'estetico si sia svolta come progressivo approfondimento dello statuto – per così dire – teoretico generale di quest'ultimo. Si tratta, cioè, di un pensiero in movimento, che parte dall'analisi critica del contenuto dell'industria culturale per tracciare però quasi una linea che si allontana progressivamente, pur senza mai distaccarsene, da quanto risolto nell'esposizione di *Dialettica dell'illuminismo*. È il rilievo teoretico dell'estetico a diventare sempre più centrale nel discorso adorniano. E ciò significa però, anche, che gli stessi materiali sembrano mostrare quanto Adorno fosse proiettato a cogliere la fecondità dell'estetico anche al di là dell'arte, della Grande Arte, di cui invece troppo spesso lo si è ritenuto mero e ideologico assertore. Come è già capitato di sottolineare (Matteucci 2017) e come spesso evidenziano i contributi raccolti in questo stesso fascicolo, non bisogna dimenticare che l'arco dell'estetico in Adorno risale alle spalle e si protende al di là del cosiddetto mondo dell'arte, anche di quella autonoma. Esso trova nel brivido ancestrale dell'atteggiamento mimetico così come nei residui di esteticità pur microscopici che si riescono a recuperare nell'epoca dell'industria culturale imperante i nuclei di un potenziale dialetticamente emancipatorio a cui la teoria critica affida le estreme possibilità di riscatto umano.

Nel presentare questi materiali non si può che formulare l'auspicio che i testi qui raccolti possano costituire una sollecitazione ad approfondire o, talvolta, a riconsiderare un pensatore come Adorno, nella sua ricca, pregnante incisività al di fuori di schemi esegetici fin troppo a lungo invalsi. Insomma, a riconquistare l'inattualità della sua teoria estetica.

Riferimenti bibliografici

Adorno, Th. W.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

Matteucci, G.

2017 *Adorno's Aesthetic Constellation from Shudder to Fashion: A Form of Life in the Age of Globalization?*, in "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", vol. 62, n. 1, pp. 41-55.

Materiale letterario: Adorno e la forma del romanzo

di Mario Farina

ABSTRACT

L'obiettivo di questo intervento è quello di specificare uno dei concetti basilari dell'estetica di Adorno, vale a dire il concetto di materiale e, in particolare, il concetto di materiale letterario. In secondo luogo, l'intenzione è identificare nell'uso del concetto di materiale letterario una possibile applicazione attuale dell'estetica di Adorno. Per prima cosa, mi concentrerò sulla distinzione tra materiale estetico in generale e materiale letterario nello specifico e, in secondo luogo, illustrerò il concetto di forma artistica in riferimento al materiale. In questo modo, la forma artistica verrà intesa come la legge che governa uno specifico campo di legalità all'interno del quale si dispone il materiale estetico. Infine, seguendo questa definizione, tenterò di abbozzare un'interpretazione del romanzo postmoderno contemporaneo alla luce di questo modo di intendere i concetti di materiale e forma.

The aim of this paper is to specify one of the basic concepts of Adorno's aesthetics, namely the concept of material and, in particular, the concept of literary material. Secondly, the intention is to identify the use of the concept of literary material as a possible current application of Adorno's aesthetics. First, I will focus on the distinction between aesthetic material in general and literary material in particular; secondly, I will illustrate the concept of artistic form with reference to the material. In this way, the artistic form will be understood as the law governing a specific field of legality within which the aesthetic material is placed. Finally, following this definition, I will try to sketch an interpretation of the contemporary postmodern novel in the light of this way of understanding the concepts of material and form.

Parole chiave

Adorno, Materiale letterario, Romanzo contemporaneo, Forma estetica
Adorno, Literary Material, Contemporary Novel, Aesthetic Form

La produzione estetica di Adorno, com'è facile constatare, si è concentrata in particolar modo su due discipline artistiche: la musica e la letteratura. Poche sono, infatti, le osservazioni che riguardano le arti visive e buona parte di queste hanno un sapore anacronistico, basti pensare al fatto che nel 1967 – anno di pubblicazione della raccolta di saggi *Parva Aesthetica* – Adorno si impegna in una difesa dell'arte nuova contro i suoi detrattori reazionari, salvo citare come esempio di “arte nuova” i quadri di Cézanne, morto poco più di sessant'anni prima (Adorno 1967; tr. it. 2011, p. 108).

Mentre negli Stati Uniti si assisteva allo sviluppo della pop art, per quanto riguarda le arti visive Adorno sembrava legato ancora allo schema delle avanguardie storiche. A fronte di questa preminenza della musica e della letteratura, a cui Adorno dedica interi volumi autonomi, può stupire la centralità assegnata a un concetto estetico che – tradizionalmente – è legato invece proprio alle arti visive e questo concetto è quello di materiale. L'estetica di Adorno, infatti, può essere considerata come un'estetica del materiale, o in senso più ampio come un'estetica materialista¹, e questo proprio grazie alla sua insistenza sul fatto che le opere d'arte vadano comprese primariamente a partire dai loro materiali.

In questo intervento cercherò di delineare quale sia la natura di una nozione controintuitiva come quella di “materiale letterario”, mostrando il motivo per cui essa riveste questo genere di rilevanza nell'estetica di Adorno. Il concetto di materiale, infatti, è centrale per la determinazione di un'altra categoria estetica attorno alla quale Adorno fa gravitare buona parte dei problemi dell'opera d'arte, vale a dire la nozione di forma. Peter Szondi, uno dei più acuti lettori di Adorno, infatti ha tratto proprio dall'estetica adorniana il principio sul quale ha costruito il proprio studio della forma storica del dramma moderno, vale a dire l'idea che la forma sia essenzialmente una precipitazione, una sedimentazione, del contenuto². L'opera d'arte, quantomeno stando a questa definizione, corrisponde essenzialmente alla sua forma. O, per meglio dire, l'opera deve essere interpretata come il modo in cui un certo contenuto (storico) si sedimenta in una determinata forma esteriore. Che la forma dell'opera d'arte corrisponda a un contenuto precipitato, significa in parole povere che tra forma e contenuto non può essere data alcuna disgiunzione effettiva e questo è il modo in cui Adorno rilegge il concetto di “identità di forma e contenuto” su cui insisteva l'estetica classica. Il contenuto è tale solamente in quanto precipitato in una certa forma, ovvero se tra l'uno e l'altra non sussiste una distinzione oggettiva. Ora, se ci si domanda in che modo è composta la forma, la risposta che Adorno fornisce è piuttosto netta: la forma si compone per mezzo dell'organizzazione e, precisamente, per mezzo dell'organizzazione del materiale. Come si legge in *Teoria estetica*,

¹ La nozione di «materiale musicale» ha una storia interna alla medesima produzione adorniana. Max Paddison ne descrive la genealogia a partire dalle influenze negli anni Venti e Trenta, tra le quali cita Hindemith, August Halm, Ernst Bloch, Hanns Eisler, concentrandosi infine puntualmente sul dibattito tra Adorno e Krenek proprio sul materiale musicale già dalla fine degli anni Venti (Paddison 1993, pp. 65, 73-79, 81-96). Sulla storicità e sul processo di disgregazione del materiale musicale si veda Zurletti (2006, pp. 37-41).

² Nella *Teoria del dramma moderno* Szondi dichiara l'importanza di questa definizione adorniana per la sua determinazione delle forme storiche del dramma (Szondi 1956; tr. it. 2000, p. 5).

infatti, “Il momento sostanziale dei generi e delle forme risiede nei bisogni storici dei loro materiali”, e la forma particolare di un’opera viene definita come “organizzazione” dei suoi “materiali” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 268).

Il concetto di materiale, pertanto, è centrale per definire la nozione stessa di opera d’arte nelle sue componenti costitutive, e cioè il rapporto tra forma e contenuto. In questo intervento mi occuperò per prima cosa di specificare la nozione di materiale artistico per passare poi, in seconda battuta, a definire il materiale letterario propriamente detto. Infine, ed è questo l’obiettivo principale che mi propongo, mostrerò in che misura questa definizione del materiale possa essere di aiuto alla comprensione di un fenomeno letterario su cui il dibattito teorico si è soffermato a vario titolo negli ultimi anni, e cioè la forma del cosiddetto romanzo postmoderno.

1. *Materiale artistico*

Dunque, di cosa si tratta, esattamente, quando si parla di materiale artistico? Per prima cosa mi concentrerò sul modo in cui Adorno ne descrive in generale la natura, facendo in particolare riferimento alle argomentazioni contenute in *Teoria estetica*, in cui sono quattro i paragrafi nel cui titolo compare specificamente il riferimento alla nozione di “materiale”³.

È interessante notare in che modo Adorno – nel paragrafo di *Teoria estetica* intitolato *Sul concetto di materiale* – impieghi questa nozione per distinguerla esplicitamente da quello di “contenuto”. La discussione, infatti, ha inizio soffermandosi su uno dei macro-problemi dell’estetica, vale a dire proprio sulla relazione tra forma e contenuto. “Contro la gretta divisione dell’arte in forma e contenuto” scrive Adorno “occorre insistere sulla loro unità, contro la concezione sentimentale della loro indifferenza nell’opera d’arte sul fatto che nella mediazione la loro differenza al tempo stesso sopravvive” (ivi, p. 198). Come abbiamo visto in precedenza, forma e contenuto – nell’opera – non sono tecnicamente indistinguibili, poiché la forma corrisponde direttamente al “contenuto sedimentato”, com’è ribadito in *Teoria estetica (ibidem)*, e dunque il contenuto non è pensabile se non in quella forma specifica in cui si presenta. D’altro canto, quando la filosofia parla di arte deve esprimersi con il proprio linguaggio e non con quello dell’arte stessa, perciò la sua attività critica è obbligata a separare i due momenti, e dunque a parlare di forma e contenuto. Il materiale, in questo contesto, gioca

³ Si tratta di: *Decadimento dei materiali, Sul concetto di materiale, Progresso e dominazione del materiale, Scelta della materia*.

un ruolo chiave, poiché secondo Adorno “alla distinzione mediata” di forma e contenuto “rende giustizia il concetto di materiale”, che “non è la stessa cosa del contenuto” sebbene “Hegel li ha sciaguratamente confusi” (*ibidem*)⁴. Come scrive Adorno, infatti, il materiale è “ciò che viene formato” (*ibidem*), vale a dire non è il significato dell’opera, bensì è qualcosa su cui l’artista ha un potere decisionale e che viene propriamente messo in forma.

Detto nel modo più chiaro, il materiale dell’opera d’arte rappresenta tutto ciò a cui in un’opera viene dato forma affinché quest’ultima possa essere definita a buon diritto un’opera d’arte. E nel caso delle opere visive risulta piuttosto semplice comprendere a cosa ci riferiamo. In una statua, ad esempio, il marmo è il materiale di cui è composta, è ciò su cui l’artista ha lavorato ed è ciò che è messo in forma, così come nell’arte pittorica sono i colori. Non è parte dell’opera d’arte la cornice e non lo è il piedistallo, pur sempre elementi materiali connessi a essa ma non parte di ciò che è messo in forma. Meno chiaro in cosa consista il materiale artistico – e se si possa ancora parlare di materiale estetico – quando si ha a che fare con la musica e, soprattutto, con la letteratura, in cui l’immaterialità arriva fino a eliminare la componente sensibile e oggettuale dell’opera. Sempre nello stesso passaggio citato, Adorno sviluppa il problema e afferma che il materiale corrisponde a “ciò che gli artisti maneggiano: ciò che gli si offre in parole, colori, suoni, su su fino a collegamenti di qualunque sorta, [...] in tal misura, anche le forme possono diventare materiali; dunque tutto ciò che compare innanzi a loro e su cui essi devono decidere” (*ibidem*).

Ciò che Adorno sta dicendo in questo passaggio è, precisamente, che un’opera d’arte corrisponde a una forma di produzione e, proprio come ogni altra forma di produzione, essa ha a che fare con dei materiali. Su quei materiali, decide l’artista – e i materiali sono precisamente ciò su cui l’artista decide – ma la sua decisione si estende solo fino a un certo punto, perché il materiale esercita una decisiva forma di coercizione sull’artista stesso. Com’è detto nella *Filosofia della musica moderna*, la critica degli accordi armonici è effettuata “non tanto perché quegli accordi siano invecchiati o inopportuni, ma perché sono falsi” (Adorno 1949; tr. it. 2002, p. 36) e la ragione, come si legge ancora in *Teoria estetica*, è che “il materiale non è materiale naturale neanche quando si presenta agli

⁴ Adorno si riferisce, qui e altrove, ai passaggi nei quali Hegel tratta l’arte romanica come un allontanamento dal materiale, o una perdita di materialità: “ma in tal caso l’oggetto e questo aspetto soggettivo restano l’un l’altro esteriori, e ci si comporta del tutto arbitrariamente con la materia, perché possa risaltare come cosa principale la particolarità dell’artista” (Hegel 1970; tr. it. 1997, pp. 331-332).

artisti come tale, ma è storico da parte a parte” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 198). L’attenzione alla sedimentazione storica dei materiali nell’opera d’arte arriva ad Adorno, con tutta probabilità, già dalle discussioni con Benjamin riguardo al problema della riproducibilità. Nel saggio su *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin si concentra, ad esempio, sulla litografia⁵. La storicità dei materiali deriva quindi dal fatto che un determinato processo produttivo rende possibile delle scelte che, magari, prima non lo erano e, in una certa misura, indirizza l’operato dell’artista verso alcune scelte anziché altre.

Facendo un esempio che va al di là del periodo nel quale scrive Adorno, è storico anche il materiale della *land art*, direbbe Adorno se vedesse un’opera di Giuseppe Penone. E non solamente perché è storico il procedimento con cui l’opera è prodotta – la tecnica con cui l’artista la costruisce – ma perché è storico il materiale stesso, ancora prima di essere elaborato. L’artista può scegliere quale tronco usare per la sua composizione, ma non può scegliere il fatto che oggi, all’interno delle attuali condizioni di produzione, l’immagine di un tronco cavo porti con sé una serie di significati ben precisi; questi, infatti, sono storicamente interni al materiale stesso. Riprendendo la citazione appena incontrata, dunque, si capisce in che senso “anche le forme possono diventare materiali”. Anche nelle arti visive, infatti, la storicità del materiale non riguarda solamente il rapporto diretto con la tecnica. Come ad esempio il fatto che il verde fosse poco presente nei quadri medievali per questioni inerenti alla tossicità delle sue tecniche produttive. Le forme stesse fanno parte dei materiali nel senso che una donna nuda che fa colazione su un prato in mezzo a uomini vestiti fa parte di un’opzione che è la storia ad aver consegnato a Manet perché la scegliesse. Come scrive Adorno, infatti, “la dequalificazione del materiale, superficialmente la sua destoricizzazione, è anch’essa una tendenza storica del materiale in quanto tendenza della ragione soggettiva” (*ibidem*).

Se si volesse cercare una definizione del concetto di materiale nell’estetica di Adorno ci si potrebbe dunque azzardare a rispondere nel modo seguente: il materiale è tutto ciò che si trova all’interno di un’opera d’arte e che esisteva anche prima che l’opera d’arte

⁵ “Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un livello sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all’incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame prevede la sua trasposizione su una lastra di pietra, per la prima volta diede alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre i suoi prodotti sul mercato in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana” (Benjamin 1934; tr. it. 2004, p. 272).

fosse composta, ma che, all'interno della configurazione in cui l'artista lo pone, assume un significato differente. Si prenda un quadro. Ad esempio, *La lattaia* Vermeer. I suoi materiali sono sì la tela e la composizione del colore che hanno permesso una certa resa della luce; è sì la bidimensionalità della superficie; ma è anche la gerla appesa al muro, la brocca di terracotta, come pure l'abbondanza di pane nel cesto, tutti elementi che configurati assieme permettono di esprimere il carattere liberale e soddisfatto dell'esistenza che, secondo Hegel, era il contenuto specifico di un dipinto come questo⁶. È così che, come abbiamo visto, il materiale, propriamente, è "ciò che viene formato".

2. *Materiale letterario*

Il materiale, quindi, è quel che viene formato – vale a dire tutto quel che l'artista si trova davanti – mentre l'attività formatrice è composta da due elementi, uno è definito come "tecnica", l'altro come "spiritualizzazione". Esempio della tecnica, come Adorno afferma, sono "la prospettiva in pittura", oppure "il passaggio dall'impressionismo al *pointillisme*" e costituiscono elementi progressivi in rapporto ai "materiali storici e la loro dominazione" (ivi, p. 282). Ciò che Adorno definisce con un termine ormai in disuso come *spiritualizzazione* è, invece, ciò che permette di far sì che l'opera – collezione di materiali – alluda a un significato, senza che con "spiritualizzazione" si intenda semplicemente una separazione dei materiali dal loro significato reale, poiché "la dominazione del materiale implica la spiritualizzazione che peraltro, come autonomizzazione dello spirito rispetto al proprio altro, subito si ricompromette nuovamente" (*ibidem*). Il concetto di materiale, in Adorno, assomiglia dunque di più a una specifica elaborazione in sede estetica di ciò che Marx intende per "materiale" nel contesto del materialismo storico che non a qualcosa di casale e oggettuale⁷. Tanto quanto la nozione di "spirito" può essere intesa come una traduzione in lessico di filosofia classica di ciò che Marx intenda con "lavoro sociale", così il concetto di materiale può essere inteso come l'espressione dei rapporti di potere nella sfera della produzione⁸.

⁶ Si veda l'influente interpretazione hegeliana della pittura fiamminga come contemplazione dell'esistente figlia della soddisfazione per la libertà politica ed economica (Hegel 1842; tr. it. 1997, pp. 668-671).

⁷ Si veda a questo proposito Simon Jarvis (2004, pp. 91-94) e Deborah Cook (2006, pp. 719-721).

⁸ Si veda ad esempio quanto è sostenuto a questo riguardo da Zuidervaart (1991, pp. 93-121), che insiste sulla lettura dello spirito in Adorno come lavoro sociale.

Il materiale, dunque, rappresenta il modo in cui ciò di cui l'opera d'arte è composta si determina nel contesto del lavoro sociale, rappresenta il significato che i singoli elementi "formabili" dell'opera assumono nel contesto del processo di produzione. Se così non fosse, sarebbe difficilmente giustificabile un'affermazione come quella che si trova in *Filosofia della musica moderna* e secondo cui nel *Wozzeck* di Berg "l'accordo perfetto di do maggiore compare [...] ogni volta che si parla di denaro. L'effetto è quello del marcatamente banale e obsoleto insieme: la monetina del do maggiore viene denunciata come falsa" (Adorno 1949; tr. it. 2002, p. 61 n.). In questo senso, l'opera condivide la propria struttura semantica con un'altra formazione sociale, dalla quale però si distanzia per quando riguarda gli obiettivi: la merce. Con l'espressione "spirito sedimentato" usata per descrivere il materiale (ivi, p. 39), Adorno allude a quella "cosa sensibilmente sovrasensibile" con cui Marx descrive la merce; quella cosa che "si mette a testa in giù e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se si mettesse spontaneamente a ballare". Dal momento che non si vorrà fare di Adorno uno spiritualista convinto dell'esistenza di qualcosa come l'anima degli oggetti, a muovere il materiale contro il suo produttore, a far sì che esso rappresenti una costrizione, sarà infine questo: "l'arcano della forma di merce" che consiste nel fatto "che tale forma, come uno specchio, restituisce agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro" (Marx 1863; tr. it. 1956, vol. I.1, p. 85).

Questo discorso generale sul materiale vale anche per il materiale letterario. Parlando del decadimento dei materiali artistici, Adorno afferma infatti che "con le categorie hanno perso la loro ovvietà a priori anche dei materiali, come le parole nella poesia" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 23). Anche la letteratura possiede dei materiali e anche i materiali della letteratura vanno incontro a procedimenti storici, come appunto la loro perdita di ovvietà. L'esempio che porta Adorno proviene da Oscar Wilde e descrive il fallimento di ogni tentativo antistorico di far riacquistare senza tezza autonoma ai materiali decaduti, il cui risultato è "non molto superiore all'accumulo contenutisticamente rozzo di tutti i materiali nobili possibili nel *Dorian Gray* di Wilde, che rendono gli interni del raffinatissimo estetismo simili a negozi di antiquariato e a case d'asta e pertanto proprio all'odiato commercio" (ivi, pp. 23-24). Non solamente le parole sono i materiali della letteratura, bensì anche le immagini che esse evocano e la loro plasticità fantastica.

Non sono oggetti, non sono forme, colori, suoni o pietre a costituire il materiale della letteratura, bensì è l'insieme delle rappre-

sentazioni di cui l'autore si serve, richiamate per mezzo delle parole. Andando oltre al dettato adorniano in senso rigido, il materiale della *Recherche* di Proust, ad esempio, è formato dal contatto problematico, dallo scarto carico di tensione, tra il mondo esterno e la sedimentazione che esso subisce all'interno della memoria. Questa è la ragione per cui Adorno definisce la *Recherche* come unione di realismo e psicologismo nel romanzo⁹, in quanto "l'inizio della *Recherche* proustiana va interpretato come tentativo di aggirare il carattere d'apparenza: di scivolare all'interno della monade dell'opera d'arte impercettibilmente, senza porre con forza la sua immanenza formale e senza simulare un narratore onnipresente e onnisciente" (ivi, p. 137). Ed è, anche in questo caso, un materiale storico, un materiale che sarebbe stato impossibile avere a propria disposizione un secolo prima, quando gli spazi pubblici – le città – non erano ancora così intimamente connessi con l'interiorità dei loro abitanti. Analogamente, il materiale di Kafka sono gli scarti del mondo, ciò che il processo produttivo si lascia alle spalle e getta in un angolo; egli "viola una tradizionale regola del gioco facendo arte con a spazzatura della realtà e niente altro", il suo mondo è popolato di "sosia, di fantasmi che ritornano, di larve, di danzatori chassidici", "l'odore è quello dei letti non rifatti, il colore e il rosso dei materassi rimasti senza federe" (Adorno 1955; tr. it. pp. 257, 259, 262). Il materiale di Thomas Mann, infine, è la riflessione stessa, ironico distacco dell'autore che ragiona sul fare stesso mentre scrive e produce; si tratta del processo in cui "il pensiero si trasforma invece in una materia di secondo grado: è come nei filosofemi esposti nella *Montagna incantata* e nel *Dottor Faustus* di Thomas Mann, che vengono trattati come materie, seguendo una sorte che sostituisce quella immediatezza del sensibile la quale, nell'opera d'arte riflessa e conclusa in se stessa, si è degradata" (Adorno 1961; trad. it. 1979, p. 269).

Il motivo per cui Adorno insiste proprio sul termine "materiale" ha a che fare non con la composizione cosale delle opere d'arte, specie di quelle letterarie, bensì con la specifica forma di resistenza che le rappresentazioni offrono all'autore che le manipola. L'autore sceglie, è vero, con quali materiali dar forma al proprio testo, ma le rappresentazioni che ha a disposizione, in senso stretto, gli si impongono. Il materiale letterario, per così dire, è una figura della storia naturale: è un significato sociale e storico che assume una propria rigidità naturale, sebbene si tratti di una naturalità che a

⁹ "In sensibilità rispetto alla forma della comunicazione nessuno ha superato Marcel Proust. La sua opera rientra nella tradizione del romanzo realistico e psicologico, sulla linea della sua dissoluzione" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 41).

sua volta è storica e, dunque, quantomeno potenzialmente transitoria. E l'opera d'arte, a differenza di altre formazioni culturali come ad esempio la merce, ha questo di specifico – che è poi ciò che Adorno chiama il suo carattere di doppio – poter offrire alla fruizione una possibile pacificazione di quella configurazione di storia naturale e cioè dare una risposta formale e quindi conciliativa alla tensione tra storia e natura. L'opera, proprio grazie alla configurazione del materiale in una forma estetica, mostra che la sedimentazione storica dei rapporti di potere potrebbe essere pensata in modo diverso e mostra che, almeno potenzialmente, la rigidità mitica e naturale della storia potrebbe essere sciolta: “la via storica dell'arte in quanto spiritualizzazione è quella della critica del mito tanto quella che porta al suo salvataggio: ciò di cui l'immaginazione è memore viene da questa rafforzato nella sua possibilità. Tale doppio movimento dello spirito nell'arte descrive la preistoria di essa che è situata nel concetto piuttosto che quella empirica” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 159). Per queste ragioni, uno studioso di estetica come Dino Formaggio che si richiama in più luoghi ad Adorno parla dell'opera d'arte come “fluidificazione di significato” (Formaggio 1983, p. 136).

A quelle che Adorno chiama “esigenze del materiale” – esigenze che provengono direttamente dal processo di produzione – l'opera letteraria offre dunque una risposta che le sedimenta formalmente, le cristallizza, le pacifica; questo è il motivo per l'opera – come si legge nel saggio *È serena l'arte?* – è “libertà nel mezzo dell'illibertà” (Adorno 1974, tr. it. 1979, p. 274). E precisamente questa è la forma letteraria, cioè organizzazione pacificata del materiale.

3. *Il materiale e la forma*

Da questo modo di intendere il concetto di materiale letterario deriva, secondo la prospettiva che intendo sostenere, quello che ho presentato come uno dei caratteri di attualità dell'estetica di Adorno. Non voglio sostenere che si tratti dell'unico; svariare ricerche hanno mostrato un'efficacia da parte dell'estetica di Adorno nell'affrontare un'ampia gamma di questioni legate all'attualità¹⁰. L'elemento di attualità al quale mi rivolgo è il seguente: il modo che ho indicato di intendere il materiale letterario, e soprattutto la relazione che esso intrattiene con il concetto di forma, può infatti essere una via a mio modo di vedere promettente per inserirsi in

¹⁰ Ad esempio, Stefano Marino (2014) ha mostrato la fecondità di una lettura adorniana della musica di Frank Zappa, mentre Giovanni Matteucci (2012) impiegato argomenti adorniani per dare un'interpretazione del fenomeno della moda.

uno dei più vivi dibattiti letterari dell'ultimo trentennio offrendo un'interpretazione di quello che viene definito con l'etichetta di romanzo postmoderno. Per farlo, però, occorre in primo luogo identificare una possibile descrizione della forma del romanzo in genere. Dare una definizione teorica della forma romanzo corrisponde a uno dei problemi su cui si è affaticata maggiormente la critica letteraria del Novecento. Com'è noto, Bakhtin ha sostenuto che la forma del romanzo sia definibile attraverso il riconoscimento della sua incompletezza, vale a dire come un genere in fieri e privo di canoni, poiché "storicamente validi sono soltanto singoli esemplari di romanzo, ma non un canone di genere in quanto tale" (Bakhtin 1970; tr. it. 2001, p. 446), e com'è altrettanto noto Adorno è stato profondamente influenzato dal Lukács della *Teoria del romanzo*, il cui progetto di dare una definizione della forma romanzo alla luce della filosofia della storia è andato contro a un fallimento¹¹. Definire il concetto di "forma romanzo" appare, dunque, un'impresa ardua. La mia proposta è quella di procedere per gradi, muovendo inizialmente dalla forma estetica in generale per dirigermi in un secondo momento sul romanzo come genere.

La definizione che abbiamo già incontrato della nozione di forma – vale a dire come "contenuto sedimentato" – può essere anche riformulata in modo diverso. La forma artistica, infatti, corrisponde a una precisa risposta che viene data a una serie di esigenze poste dai materiali dei quali l'artista si serve ed è a partire da questa definizione che è possibile tentare di comprendere cosa significhi "forma" nell'estetica di Adorno. A proposito della forma, in *Teoria estetica* si legge che "è sorprendente quanto poco l'estetica abbia riflettuto su questa categoria e quanto essa, essendo quel che distingue l'arte, le sia sembrata data in modo non problematico" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 188). D'altro canto, la forma è, sempre a detta di Adorno, ciò che distingue l'arte da ogni altro genere di prodotto, specie da quello scientifico e concettuale. La forma, infatti, è "l'organizzazione obiettiva di qualcosa di concordemente espressivo di tutto ciò che si manifesta all'interno di un'opera d'arte" (ivi, p. 192). Detto altrimenti, la forma è la qualità capace di definire l'opera come un'espressione di significato, vale a dire non come una sua comunicazione concettuale. La forma è l'aspetto che fa sì che l'opera si muova sul terreno della mimesi e non solamente del concetto.

La forma di una specifica opera d'arte, dunque, è la caratteristica che le permette di essere sedimentazione di un certo contenuto

¹¹ Nella conferenza del 1932 su *L'idea della storia naturale* Adorno cita espressamente l'influenza della *Teoria del romanzo* sul proprio pensiero (Adorno 1932; tr. it. 2009, p. 70).

e che la individua per quello che essa è. È ciò che la connota come quella particolare opera e non come un'altra; è, in altre parole, quel che di specifico fa sì che, ad esempio, *Gita al faro* di Virginia Woolf non sia l'*Ulisse* di Joyce. Questo è la forma e, in quanto tale, non è direttamente definibile per via concettuale, poiché definire concettualmente una caratteristica non concettuale ne snaturerebbe la sostanza, in quanto l'opera è "tutto ciò che si manifesta all'interno di un'opera d'arte" (ivi, p. 192).

La mia proposta, alla luce di quello che abbiamo visto finora, è tentare di definire il concetto di forma alla luce del suo rapporto con il materiale: la forma, allora, è la dimensione legale che fa sì che i materiali siano connessi l'un l'altro all'interno dell'opera. Con un lessico adorniano, è la sua "organizzazione obiettiva", la sua "legge immanente" (ivi, pp. 192, 26). È quello specifico campo di tensione che fa sì che, in un preciso spazio, i materiali si ordinino seguendo una certa specifica coerenza. L'esempio del campo di tensione può, a questo proposito, particolarmente utile. Infatti, così come la limatura di ferro, una volta che è disposta su un foglio di carta attraversato da un campo magnetico, assume una certa configurazione coerente, così i materiali dell'opera si raccolgono nella forma secondo una coerenza che li lega a essa. Questo significa che, così come non ogni materiale metallico è attratto dal campo magnetico, non ogni materiale storico è attratto da una certa specifica forma. Ma quei materiali che lo sono si collegano tra di loro assecondando la tensione formale che li attraversa e divenendo, così, materiali letterari.

Tenendo presente questa definizione, è possibile avvicinarsi a una comprensione più precisa della nozione di forma letteraria, a patto però di non avere come obiettivo quello di isolare direttamente la singola opera, bensì avendo di mira una nozione di forma più ampia, come ad esempio quella di genere letterario.

Nel saggio *L'arte e le arti*, e la critica lo ha messo molto bene in risalto, Adorno ha da un lato criticato l'idea di attenersi a una concezione normativa del genere artistico, ma dall'altro si sia opposto a una sua totale e definitiva liquidazione¹². Né il classicismo né il nominalismo, si dice, soddisfano il rapporto tra opera e genere, poiché ogni opera da un lato sovrabbonda il proprio genere, mentre dall'altro è un contributo, foss'anche solo per opposizione, alla sua definizione. "La disgiunzione di nominalismo e universalismo" si

¹² Questo punto è ben spiegato da Eva Geulen (2006, pp. 53-66) in un saggio sulla nozione di genere in Adorno, sostenendo che invece Juliana Rebenisch (2003) e Christine Eichel (1993) siano troppo frettolose a concludere per una liquidazione del genere da parte di Adorno.

legge infatti in *Teoria estetica* “non ha valore” (ivi, p. 270). La ragione di ciò sta nel fatto che la singola opera, se perseguisse fino in fondo la propria individualità e si separasse totalmente dal genere, perderebbe la possibilità di entrare in un rapporto di comprensione con altre opere. Come scrive Adorno, infatti, “il genere immagazzina in sé l'autenticità delle singole opere” (ivi, p. 269). Il genere, perciò, non deve essere inteso come se fosse il canone normativo a partire dal quale produrre l'opera, ma all'opposto come una legge generale che spiega per quale motivo opere diverse possono essere accostate e la ragione di ciò risiede ancora nella nozione di materiale, poiché “il momento sostanziale del generi e delle forme risiede nel bisogni storici dei loro materiali” (ivi, p. 268). Secondo questa prospettiva, dunque, il genere – ed è stato ancora Peter Szondi a fare tesoro si questa idea – corrisponde, infatti, per Adorno allo specifico insieme di opere che mostrano di dare risposta a un problema comune o che, ancora, si organizzano secondo una certa tensione coerente. Questo è ciò che il genere ha in comune con il concetto di forma.

Un esempio di questa validità formale e legale del genere può essere dato prendendo in considerazione i tre generi classici della poetica, vale a dire dramma, lirica e romanzo (o epos). È molto difficile sostenere oggi, come anche ai tempi di Adorno, che essi siano rinvenibili in modo puro. Lo stesso Szondi ha mostrato che il dramma moderno è parassitario nei confronti della forma epica del romanzo¹³. Ma allo stesso modo la loro disgiunzione non può essere liquidata. Un dramma, potremmo dire, è attraversato da una legge formale prevalente che si differenzia da quella della lirica, così come quest'ultima si distacca dal principio epico del romanzo. Se si leggono i saggi che Adorno dedica alla lirica e al dramma – e cioè ad esempio a Hölderlin e a *Finale di partita* di Beckett – la tendenza a concepire i generi secondo leggi formali è decisamente presente. A definire la lirica, infatti, è il linguaggio stesso, la sua disposizione strutturale, come dimostra l'attenzione di Adorno per la paratassi di Hölderlin. Nel saggio sul poeta, infatti, si trovano affermazioni come “la trasformazione del linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio è musicale”, pur non identificandosi con la musicalità del suono (Adorno 1965; tr. it. 1979, p. 151). Per converso, quando si prende in esame il testo beckettiano, l'attenzione tende a cadere sulla concatenazione delle azioni, o sull'assenza di concatenazione,

¹³ Si veda l'argomentazione sostenuta all'inizio della *Teoria del dramma moderno* che mira proprio a mostrare il fatto che il dramma prende necessariamente in presto forme dall'epica (Szondi 1956; tr. it. pp. 3-4).

esattamente poiché il dramma è costituito dalle azioni che accadono davanti agli occhi di chi guarda. Come afferma Adorno nel saggio dedicato al *Tentativo di capire "Finale di partita"*, infatti, "l'azione deve conformarsi, mediante la propria insensatezza organizzata, a quanto si svolgeva nel contenuto di verità di tutto il teatro drammatico" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 269). Questo non significa, ovviamente, che la lirica sia priva di azioni o il dramma non abbia attenzione per il linguaggio, bensì significa che a prevalere nell'uno e nell'altro sono due leggi formale distinte: nella lirica prevale la giustapposizione sintattica degli elementi del linguaggio, mentre nel dramma prevale lo sviluppo in azioni.

Qualcosa di simile accade per quanto riguarda la forma del romanzo – "forma nominalistica e pertanto paradossale *per excellence*" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 268) – e Adorno è molto chiaro nel definire il modo in cui esso vada inteso. Nei saggi su *L'ingenuità epica* e su *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* è detto apertamente: la legge formale che definisce il romanzo è quella dell'io, vale a dire di ciò che per Szondi esprime l'accostamento del dramma moderno alla forma narrativa e cioè l'io epico "Il compito di comprimere in pochi minuti alcune nozioni sullo stato attuale del romanzo come forma costringe a estrapolare un momento" afferma Adorno e "tale momento è la posizione del narratore" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 38); "il narratore" si legge nel saggio su *L'ingenuità epica* "è stato da sempre colui che resiste alla fungibilità universale" (ivi, p. 32). L'io narrante, vale a dire il supposto soggetto che sta a fondamento del mondo del romanzo, corrisponde alla struttura che fa da garanzia al testo, che definisce e raccoglie i suoi materiali attorno al proprio centro legale. Il romanzo corrisponde al gesto di raccontare una storia, corrisponde a quel che resta dell'immagine mitica di una narrazione originaria. Tutto, infatti, può mancare nel romanzo tranne un preciso patto narrativo col lettore, che nel momento in cui apre il libro accetto il "così è stato" che l'io narrante gli pone davanti.

La forza legale e vincolante del principio dell'io narrante, poi, la si comprende a pieno nel momento in cui Adorno ravvisa, nel romanzo moderno, la sua crisi. Tra il romanzo borghese classico – in cui "il narratore alza un sipario" e "il lettore deve ricompiere insieme col narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa" (ivi, p. 42) – e il romanzo modernista uscito dall'esperienza delle avanguardie – nel quale è "rigettata appunto la pretesa immanente, ineluttabilmente avanzata dall'autore, e cioè che egli sa con esattezza come sono andate le cose" (ivi, p. 41) – la variazione essenziale è da riconoscersi precisamente qui, e cioè nella

legge formale dell'io epico, vale a dire nel modo in cui i materiali letterari si ordinano attorno al centro legale del romanzo. In questo modo, è possibile in senso adorniano parlare di qualcosa come una forma del romanzo il generale, secondo cui il romanzo corrisponde all'insieme di materiali letterari raccolti attorno a un io narrante che si pone a garanzia della loro coerenza, cioè che si pone come il campo di tensione che conferisce loro una figura sensata.

4. *Il romanzo postmoderno e la crisi della forma*

In apertura ho scritto che l'obiettivo di questo intervento era dimostrare l'attualità dell'estetica di Adorno attraverso la sua definizione del concetto di materiale letterario e che lo avrei fatto inserendo le argomentazioni di Adorno all'interno della discussione attuale sul cosiddetto romanzo postmoderno. Il mio obiettivo, ora, non è quello di offrire effettivamente un'interpretazione dei problemi letterari del romanzo postmoderno, sarebbe insensato pensare di farlo nello spazio limitato di un intervento¹⁴. Quello che farò, piuttosto, è indicare in che senso sia possibile utilizzare questi concetti che ho estrapolato dall'estetica di Adorno per interpretare alcune tendenze di fondo del romanzo contemporaneo.

Quando si parla di romanzo postmoderno contemporaneo ci si riferisce a un insieme di opere non definito, accomunate però da alcuni tratti salienti, come ad esempio la frammentarietà della trama, la lunghezza smisurata, i riferimenti alla cultura di massa e quel tono di paranoia ossessiva nei confronti del mondo e della tecnologia che Wood ha definito come "realismo isterico" (Wood 2000). I nomi, e le opere, senza dubbio più noti che rientrano nel genere sono *L'arcobaleno della gravità*, scritto nel 1973 da Thomas Pynchon, *Underworld*, il capolavoro di DeLillo del 1997, e *Infinite Jest*, pubblicato da Wallace un anno prima, a cui si potrebbero aggiungere 2666 di Roberto Bolaño (2004, postumo) e *Denti bianchi* di Zadie Smith (2000). La critica letteraria si è impegnata in diversi tentativi di offrire una definizione di questi testi, e per comprendere l'eterogeneità del dibattito si può fare riferimento ad alcune proposte di categorizzazione che sono state avanzate: Frederick Karl, ad esempio, ha proposto la categoria di "mega-novel" (Karl 2001), LeClair invece quella di "systems novel" (LeClair 1989), mentre più recentemente Stefano Ercolino ha elaborato il concetto di "romanzo massimalista" (Ercolino 2015), servendosi anche di una categoria affine come quella di "romanzo mondo" (Moretti 1994). Il contribu-

¹⁴ Ho offerto questo genere di interpretazione nel quinto capitolo della monografia in corso di stampa: Farina 2020.

to che argomentazioni adorniane possono dare in questo contesto, però, è di natura squisitamente filosofica ed estetica. Questo significa che l'analisi di Adorno non può essere usata per avanzare tesi di critica letteraria o di storia della letteratura, bensì ha l'obiettivo di usare gli strumenti dell'estetica per interpretare un fenomeno letterario e questa interpretazione, poi, può eventualmente dimostrare la propria efficacia nel contesto di dibattiti più ampi.

A differenza di quanto accade per categorie come quella di mega novel, i systems novel, quella di romanzo postmoderno, per altri versi vaga, ha due vantaggi: la comunicabilità e il riferimento a un contesto storico e a tutto il *milieu* culturale di riferimento. La comunicabilità deriva dal fatto che chiunque sia anche limitrofo a questi dibattiti, nel sentire un accenno al romanzo postmoderno, ha in mente ciò di cui si sta parlando; l'ancoraggio a un contesto storico, invece, ha il vantaggio di segnalare una certa sensibilità culturale comune. Questa categoria, secondo la prospettiva che avanzo, può essere trattata seguendo il medesimo schema gnoseologico con cui abbiamo inteso la nozione di genere, anche se non assimilata a quest'ultimo: appartengono alla forma del romanzo postmoderno quei romanzi che, per mezzo dell'analisi, mostrano di reagire agli stessi problemi e dare risposte formali a questi problemi che sono comuni a altri romanzi che rientrano in quella forma (tenendo presente che per le categorie storicamente formate la domanda riguardo al primo esemplare è oziosa, come lo è quella sulla prima commedia o sul primo romanzo). La questione è dunque comprendere a quali problemi reagisce il romanzo postmoderno e attraverso quali risposte. Dal momento che abbiamo identificato la struttura dell'io epico – o meglio, il modo in cui l'io narrante declina la propria legge di coerenze – come principio formale del romanzo, l'attenzione dovrà cadere proprio su questa figura letteraria.

L'io narrante, dunque, come centro legale attorno al quale si dispongono i materiali letterari. Seguendo questa argomentazione, il lettore del romanzo postmoderno si trova immediatamente di fronte a un problema: da un lato, si riscontra un'inevitabile ingombrante presenza del narratore, un virtuosismo a tratti esibito che ammicca direttamente al proprio pubblico; dall'altro, si assiste a una altrettanto inevitabile impressione di caos. Il narratore del romanzo postmoderno, infatti, è il Wallace di *Infinite Jest*, che costruisce un romanzo di oltre mille pagine con duecento pagine di note a piè pagina, ossessionato com'è dalla necessità di commentare ironicamente quello che sta osservando; ed è anche il Pynchon dell'*Arcobaleno della gravità*, che non resiste a strizzare l'occhio al lettore mettendo in dubbio il fatto di stare davvero facendo sul serio. Proprio questa

caratteristica, la sua capacità di costruire immenso castelli narrativi a partire da un cinismo ironico, è stata presentata spesso come il segno di una esibita onnipotenza narrativa. D'altro canto, però, esiste un'altra tendenza che è interna all'io epico del narratore post-moderno che è la tendenza alla dissoluzione. Tutto, nel romanzo, tende a dissolversi: si dissolve Slothrop, il protagonista dell'*Arco-baleno* di Pynchon, si dissolve la distinzione tra realtà e finzione in *Infinite Jest* di Wallace, si dissolve la trama e si dissolve l'unità stessa della narrazione. Infine, ed è questo il caso di *Underworld*, si dissolve il narratore. Senza manierismo, DeLillo compone un romanzo nel quale il narratore passa continuamente dalla prima alla terza persona, mostrando una decisa esigenza di andare oltre la propria individuazione. Il narratore, allora, è spodestato di fronte al mondo come lo è il collezionista di cimeli sportivi che vive in un sottoscala sepolto tra i propri oggetti e che, sconsolato, commenta la propria condizione dicendo che si tratta semplicemente della "vendetta della cultura popolare su quelli che la prendono troppo sul serio" (DeLillo 1997, tr. it. p. 343).

Ma se in principio abbiamo definito l'io epico come unità legale del romanzo, come possiamo ricomporre questa frattura? Cosa tiene insieme il romanzo? A leggere *Underworld* verrebbe da dire che il principio di unità si è spostato dalla parte opposta del polo narrativo. Non è più il soggetto ciò che regge il mondo del romanzo, ma l'oggetto: in questo caso, una palla da baseball, inutile scarto forse irreali dell'industria dello spettacolo, che raccoglie nella propria parabola insensata i segreti di mezzo secolo di storia americana. E al il narratore del romanzo postmoderno, allora, non resta stare a guardare, rinunciare alla possibilità di un ruolo egemone, nascondere questa rinuncia dietro un cinismo e uno strapotere esibiti, per risolversi infine a sparire come soggetto unitario al cospetto di un mondo storico che lo domina. Il narratore del romanzo classico – come dice Adorno – poteva ancora alzare il sipario su un mondo che sapeva essere ordinato, mentre il narratore modernista è come un regista che non si fida dei propri attori e che teme che possano aver dimenticato la parte. Seguendo la metafora, il narratore del romanzo postmoderno apre il sipario su un mondo che lui stesso non conosce e al quale finge, a posteriori, di dare coerenza scusandosi di continuo con il pubblico. Più che un regista, sembra allora la concretizzazione di quella figura tanto cara a Walter Benjamin e che è descritta nelle tesi *Sul concetto di storia*:

C'è un quadro di Klee che ci chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, le ali sono dispiegate. L'angelo della

storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammazza senza incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può chiuderle. Questa bufera lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce vero il cumulo di macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa bufera. (Benjamin 1941; tr. it. 1997, pp. 35-37)

Bibliografia

Adorno, Th.W.

- 1932 *Die Idee der Naturgeschichte*, in R. Tiedemann (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973; tr. it. di M. Farina, *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 59-86.
- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen; tr. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- 1955 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. a. M.; tr. it. di E. Filippini et. al., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- 1958 *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- 1961 *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- 1965 *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.
- 1967 *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- 1974 *Noten zur Literatur IV*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di E. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.

Bachtin, M.

1970 *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana*, in “Voprosy Literaturny”, 1; tr. it. di C. Strada Janovic, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 445-482.

Benjamin, W.

1934 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [erste Fassung]*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. di E. Filippini, H. Riediger, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]*, in *Opere*, vol. 6, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004.

1941 *Über den Begriff der Geschichte*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Cook, D.

2006 *Adorno's Critical Materialism*, in “Philosophy & Social Criticism”, 32, n. 6, pp. 719-737.

DeLillo, D.

1997 *Underworld*, Scribner, New York; trad. it. di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 1999.

Farina, M.

2020 *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art. A Philosophy of Literature*, Palgrave Macmillan, London (in corso di stampa).

Formaggio, D.

1983 *La “morte dell'arte” e l'Estetica*, il Mulino, Bologna.

Eichel, C.

1993 *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Ercolino, S.

2015 *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano.

Geulen, E.

2006 *Adorno and the Poetics of Genre*, in D. Cunningham (ed.), *Adorno and Literature*, Mapp, Continuum, London-New York, pp. 53-66.

Hegel, G.W.F.

1842 *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Bde. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970; tr. it. di N. Merker, N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

Jarvis, S.

2004 *Adorno, Marx, Materialism*, in T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 79-100.

Karl, F.

2001 *American Fictions 1980-2000. Whose America is it Anyway?*, Xlibris, Philadelphia.

LeClair, T.

1989 *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

Marino, S.

2014 *La filosofia di Frank Zappa. Un'interpretazione adorniana*, Mimesis, Milano-Udine.

Matteucci, G.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.

Marx, K.

1867 *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie. Erster Band*.

Hamburg 1867, MEGA, Zweite Abteilung, Bd. 5.1, Dietz, Berlin 1983; tr. it. di D. Cantimori, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, libro primo, vol. 1, a cura di P. Togliatti, Editori Riuniti, Roma 1956.

Moretti, F.

1994 *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.

Paddison, M.

1993 *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rebentisch, J.

2003 *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Szondi, P.

1956 *Theorie des modernen Dramas. 1880-1850*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. di G. Lunari, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000.

Wood, J.

2000 *Human, All Too Inhuman. On the Formation of a New Genre: Hysterical Realism*, in "The New Republic", 2000.

Zuidervaart, L.

1991 *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT Press, Cambridge (MA)-London.

Zurletti, S.

2006 *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli.

Musica: teoria del film e composizione in Adorno

di Giacomo Fronzi

ABSTRACT

Composing for the Films, scritto da Theodor W. Adorno e Hanns Eisler nel 1947, sembra essere stato consegnato a un destino di sostanziale oblio. I motivi potrebbero essere legati alla querelle sull'autorialità del lavoro, che secondo alcuni conterrebbe poco di "adorniano", oppure al fatto che in esso sono condensate tesi che qualcuno considera superate oppure, ancora, alla preferenza data a temi come la musica dodecafonica, il feticismo in musica, il jazz o la pop music considerati più rilevanti. A una lettura approfondita, invece, questo saggio rivela un'importanza tendenzialmente sottovalutata e che risiede nel fatto di sintetizzare le tesi che Adorno elabora in relazione alla musica di massa (pop music e jazz) e quelle relative all'industria culturale. È allora interessante, a cinquant'anni dalla morte di Adorno, ridare dignità e centralità a Composing for the Films, anche in virtù del tentativo, che forse altrove non compare con eguale sincerità, di mediare tra musica e tecnologia.

Composing for the Films, written by Theodor W. Adorno and Hanns Eisler in 1947, seems to have been assigned to a fate of oblivion. The reasons could be related to the controversy about the authorship of the work or to the fact that it contains condensed theses that some consider outdated or, again, to the preference given to themes such as dodecaphonic music, fetishism in music, jazz or pop music considered more relevant. On closer examination, however, this essay reveals a tendentially underestimated importance that lies in the fact that it summarizes the theses that Adorno elaborates in relation to mass music (pop music and jazz) and those related to the cultural industry. It is then interesting, fifty years after Adorno's death, to restore dignity and centrality to Composing for the Films, also by virtue of the attempt, which perhaps elsewhere does not appear with equal sincerity, to mediate between music and technology.

Parole chiave

Teoria del film, Composizione, Industria culturale, Standardizzazione, Sperimentalismo

Film Theory, Musical Composition, Cultural Industry, Standardization, Experimentalism

1. Le ragioni di una rilettura

Nel 1980, in un articolo intitolato *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films*, Philip Rosen scrive:

Important recent work on the ideological operations of cinema bases itself on a view of the history of the graphic arts deriving from studies by Francastel and a more or less Althusserian view of ideology. But cinema incorporates non-graphic elements which have their own histories and social roles “outside of” and “before” cinema, and ideological analysis must account for the integration into cinema of such elements. One such component of film is music. An important study of film music based on a distinctive view of music as an autonomous art form and with a concern for the ideological operations of film already exists in the often noted but rarely discussed 1947 book *Composing for the Films* (Rosen 1980, p. 157).

Probabilmente, a distanza di quasi quarant’anni da queste parole, potremmo dire che quel libro, scritto da Hanns Eisler e Theodor W. Adorno, è ancora consegnato a un destino di sostanziale oblio. I motivi potrebbero essere legati alla *querelle* sull’autorialità del lavoro, che per alcuni conterrebbe poco di “adorniano”, oppure al fatto che in esso sono condensate tesi che qualcuno considera superate oppure, ancora, alla preferenza accordata a temi – considerati teoreticamente più rilevanti (Beethoven, la musica dodecafonica, il feticismo in musica, il jazz, la *popular music*, e così via) – trattati da Adorno in altre opere.

Indubbiamente, la musica per film sembra coinvolgere una piccolissima porzione della produzione di Adorno, porzione che, peraltro, divide con il co-autore Eisler. Tuttavia, le relazioni tra questo lavoro e le esplosive tesi sull’industria culturale, così come anche con l’adorniana filosofia della musica, assegnano alla rilettura di *La musica per film* (da ora, *MF*), scritto nel 1944 e pubblicato in Italia nel 1975, il carattere dell’interessante e inedita ri-scoperta. Ed è indubbio come sia necessario contestualizzare questo saggio sulla musica per film all’interno della produzione adorniana di quegli anni: “*Composing for the Films* needs to be contextualized within other writings of both authors at the time. Adorno’s contributions to this book cannot be separated from his concurrent reflections in *Philosophy of New Music* or *Dialectic of Enlightenment* and the critique of the culture industry, which he developed in the 1940s” (Stegmann 2005, p. 483).

Questo saggio, quindi, rivela un’importanza tendenzialmente sottovalutata e che risiede nel fatto di sintetizzare le tesi che Adorno elabora in relazione alla musica di massa (*popular music* e jazz) e quelle relative all’industria culturale. È come se nel cinema (hollywoodiano) si condensasse, per così dire, il peggio dell’industria culturale e il peggio delle degenerazioni commercialistiche massificanti a cui la musica, nell’età del capitalismo avanzato, non sfugge. Credo sia allora interessante, a cinquant’anni dalla morte di Adorno, ridare dignità e, perché no, centralità a *MF*, anche in virtù del tentativo, che forse altrove non compare con eguale sincerità, di mediare tra musica e tecnologia.

A tal riguardo, è sufficiente richiamare due passaggi, che, alla luce di molti altri saggi adorniani, hanno qualcosa di stupefacente:

La tecnicizzazione della musica fornisce [...] al contempo la possibilità di sottrarsi a quella giurisdizione che essa stessa ha diffuso. Invece di dare l'illusione di una condizione armonica indivisa, com'è uso oggi, riesce a esprimere la contraddizione insita nel concetto stesso di musica tecnica e, proprio in virtù di questa contraddizione, a influire sulla condizione contemporanea (MF, p. 37).

Nel secondo passaggio, collocato all'interno della trattazione dell'"ideale di stile" della musica per film, troviamo un Adorno (con Eisler) decisamente inedito. Si pensi, ad esempio, alle prime righe dell'introduzione di *Philosophie der neuen Musik* (1949), nelle quali Adorno riprende lo Schönberg della prefazione alle *Drei Satiren* per spiegare la scelta di aver limitato la trattazione a Schönberg e Stravinskij: "Denn der Mittelweg ist der einzige, der nicht nach Rom führt"¹ (Schönberg 1926, p. 3). Qui, al contrario, gli autori si spingono a sostenere l'utilità di una soluzione di mezzo:

Che quello predominante, romanticizzante, sia inadeguato e falso, non c'è bisogno di dimostrarlo. Se si volesse in sua vece propagare un radicale oggettivismo, musica "meccanica" alla maniera del neoclassicismo, a ciò indotti dal carattere tecnico del cinema, si agirebbe in modo appena migliore. Il difetto della immedesimazione del raddoppiamento superfluo sarebbe soltanto, in tal caso, compensato da quello della mancanza di relazione. Non v'è da attendersi che un compromesso, la linea "mediana" tra i due estremi, dunque qualcosa come uno stile espressivo e nel contempo costruttivo, possa evitare il male (MF, p. 80).

Più che in altri luoghi, qui Adorno cerca di mediare tra musica e sviluppo tecnologico, immaginando, un po' come farà nel saggio dedicato all'impiego musicale della radio (Adorno 1963), la possibilità che i due ambiti possano costruire le ragioni di un dialogo. Nel saggio *MF* – non si può dire se per merito di Eisler o di Adorno – l'analisi proposta riesce a tenere insieme il piglio critico che caratterizza tutti gli scritti adorniani, in particolare quelli che hanno come oggetto l'industria culturale, i suoi prodotti e le sue dinamiche, con un atteggiamento quasi conciliatorio o, quanto meno, interessato all'individuazione di opzioni positive e costruttive. Non manca certo la consueta tendenza a creare polarità dialettiche, procedendo per mediazioni provvisorie. Tuttavia, sembra emergere un approccio che, rispetto a molti altri testi adorniani, appare più "morbido".

Ma entriamo nelle questioni più nel dettaglio. Il contributo sarà diviso in tre parti: a) nella prima, ricostruirò, sebbene parzialmente e avvalendomi di un lavoro di Sally Bick (2010), le circostanze, an-

¹ [La via di mezzo è l'unica che non conduce a Roma].

che bizzarre, legate alla pubblicazione del saggio; b) nella seconda, riprenderò le principali tesi del lavoro di Eisler-Adorno, proponendone una lettura critica; c) nella terza, ne verificherò gli eventuali motivi di attualità, rintracciando esempi di effettiva applicazione nel cinema di alcune tesi proposte in *MF*.

2. In cerca d'autore

Partiamo da una domanda: quale rapporto si crea, nel Novecento, tra *musica moderna* e *cinema*? Per Adorno, in questo come in altri casi, si tratta di smascherare i meccanismi economico-sociali che sottendono alle produzioni cinematografiche le quali si avvalgono dell'introduzione dell'elemento musicale. E anche in questo caso emerge la chiara preferenza di Adorno per un cinema diverso, alternativo, tendenzialmente esterno al grande circo della commercializzazione di massa, un cinema d'eccezione, quello che generalmente chiamiamo cinema *d'essai*. Ma procediamo per gradi.

Al di là di accenni e riferimenti sparsi, il lavoro adorniano più compiuto dedicato a questo tema è appunto *MF*, scritto a quattro mani da Adorno e Eisler. Non si tratta di una collaborazione tra filosofi, ma tra un filosofo-musicista e un musicista di professione, più esattamente compositore, formatosi alla scuola di Schönberg, al quale, però, Eisler volta presto le spalle.

La pubblicazione di questo volume è legata a diverse vicende, spiegate da Adorno nella prima edizione tedesca della versione originale. Essa viene pubblicata, per la prima volta, nel 1947, presso la Oxford University Press a New York, in lingua inglese. In quell'occasione, come unico autore compare Eisler. Di comune accordo, Adorno preferisce non figurare accanto ad Eisler, poiché quest'ultimo, in quel periodo (sono gli anni del cosiddetto 'maccartismo'), insieme al fratello Gerhard, è duramente attaccato sul piano politico. "Io non avevo nulla a che fare con quell'attività – scrive candidamente Adorno – e non volevo esservi implicato. [...] non avevo alcuna vocazione di martire per una causa che non era – e non è – la mia" (*MF*, p. 139). Una scelta che non gli fa onore, ma che Eisler sembra apparentemente accettare, dimostrando una certa comprensione. Tuttavia, nel 1949, Eisler pubblica l'opera presso la Bruno Henschel Verlag di Berlino Est, di sua iniziativa, apportando modifiche (a parere di Adorno, numerose) a esempi musicali ma, soprattutto, a livello linguistico: "volgarizzò la lingua, a scapito del suo rigore e della sua gravidanza" (*MF*, p. 139). Il motivo di tale scelta è il fatto che, in luogo della vecchia prefazione, Eisler ne scrive una violentemente antiamericana. A seguito di questa vicenda,

Adorno si sente libero e legittimato a procedere con un'ulteriore pubblicazione (Roger&Bernhard, München) nel 1969, eliminando le modificazioni apportate all'edizione del 1949 e ricollocando ambedue i nomi degli autori.

Resta pressoché aperta, da ormai settantacinque anni, la questione relativa proprio alla paternità dell'opera. In sintesi: il testo, completato dai due autori a Hollywood nel 1944, è stato pubblicato in diverse versioni e in diverse lingue. In alcune di queste compaiono entrambi i nomi, mentre in altre soltanto quello di Eisler. In una lettera ai genitori, Adorno sostiene non solo di aver scritto, ma addirittura di aver concepito il 90% dei contenuti del libro, riducendo quindi al minimo l'apporto che avrebbe offerto Eisler. Quest'ultimo, peraltro, in qualità di direttore aveva lavorato sul Film Music Project, del quale esplicitamente sono riportati i risultati in *MF*, nel capitolo intitolato *Relazione sul Film Music Project*. Secondo Bick, l'analisi di alcune lettere getterebbe nuova luce sulla storia di questa pubblicazione, rivelando la falsa pretesa di Adorno di attribuirsi gran parte dei contenuti del saggio.

La *querelle* va intanto collocata all'interno di alcune differenze che, al netto degli interessi comuni, della comune pratica pianistica e compositiva e di una generale coabitazione dello spazio teorico marxista, segnano la distanza tra Eisler e Adorno. La principale differenza risiede nel diverso approccio al marxismo: il primo, detto in sintesi, è votato alla causa rivoluzionaria con un'attenzione particolare al momento della prassi; il secondo, almeno secondo Eisler, rinvia la prassi (per usare la nota espressione di Marzio Vacatello), chiudendosi in un isolamento teorico ed evitando qualsiasi forma di compromissione politica. In verità, questa eventuale mancanza di compromissione diretta potrebbe essere legata a una precisa idea di *engagement* che, tuttavia, segna, come dicevamo, una distanza tra i due autori. Distanza che avrà ripercussioni anche sulla *querelle* legata alla pubblicazione di *MF*, dal momento che, a seconda dell'edizione, ciascuno dei due ha cercato di utilizzare il saggio come una sorta di carta d'identità politica, come segno distintivo d'appartenenza a una precisa tradizione intellettuale e culturale, quella marxista. Sotto questo angolo visuale, il testo avrebbe un chiaro contenuto politico, che peraltro è stato alla base di gran parte delle successive letture. Adorno, tuttavia, nega che questa sia la prospettiva dalla quale interpretare il lavoro: “[...] il libro – assolutamente impolitico – ha conosciuto finora, sia in Oriente che in Occidente, una esistenza apocrifa che ha proprio base politica e che ha raggiunto pochi soltanto di coloro ai quali, forse, avrebbe qualcosa da dire” (*MF*, p. 140).

Inoltre, Eisler e Adorno partono da due posizioni specifiche e differenti. Il primo è autore di musiche per film e convinto sostenitore della necessità di utilizzare il cinema come strumento di diffusione e affermazione del marxismo. Il secondo, in particolare dopo il trasferimento negli Stati Uniti, elabora la sua critica al capitalismo avanzato a partire dalle sue manifestazioni, partendo da *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (Adorno 1938) fino ai saggi sul jazz e la *popular music*, passando per *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Horkheimer, Adorno 1947).

Lungo le vie marxiste statunitensi, Eisler e Adorno si incrociano. Eisler ottiene un contratto con la Oxford University Press (OUP) per completare un suo progetto sulla musica per film e due anni dopo, nel 1942, si trasferisce così a Hollywood cercando di inserirsi nel mondo del cinema in qualità di compositore. La ricerca di un impiego rende a un certo punto necessaria l'individuazione di un collaboratore, di qualcuno che possa aiutarlo a portare a termine il libro con la OUP. Probabilmente si è rivolto prima all'amico Brecht, ma poi sarà invece Adorno ad accettare la proposta.

Alla fine di novembre del 1942, Eisler scrive all'editore, spiegando di voler condividere l'autorialità e le *royalties* con Adorno, dal momento che è con lui che, per molte settimane, ha lavorato alla stesura del libro: "The status of Dr. Adorno (sic) co-authorship is not only a matter of honesty but also of expediency because I feel that without his intense collaboration the completion of the book may be considerably delayed or even endangered" (27 novembre 1942) (Bick 2010, p. 144). Per parte sua, per come riporta ancora Bick, Adorno condivide con i suoi genitori l'entusiasmo per questo lavoro:

We have something pleasing to report: Hanns Eisler, with whom I am on very good terms [...] and who, as you probably know, is director of the Rockefeller Film Music Project, and now has to write a book about it, has asked me to write it together with him. The official confirmation from the publisher (OUP) came yesterday, stating that we both have the status of authors and will split the royalties 50:50. As I had made preparations long in advance, I will be able to manage it comfortably in my spare time. I think it will be a very substantial external success. Eisler is being *extremely* loyal (21 dicembre 1942) (Bick 2010, pp. 144-145).

La collaborazione, dunque, parte sotto i migliori auspici e sembra avviata verso esiti più che positivi, nello spirito di un "glücklichen Kompromiß", come l'ha definito Eberhardt Klemm. Così però non andrà. Già prima della pubblicazione, nell'estate del 1947, emergono dissapori, culminati con il ritiro, da parte di Adorno, della co-autorialità, solo poche settimane prima dell'uscita del libro.

Quindi, abbiamo l'edizione inglese (OUP 1947) e tedesca (Henschel 1949) nelle quali compare solo un autore: Eisler. Si dovrà attendere l'edizione Rogner&Bernhard del 1969 per vedere entrambi i nomi e così accadrà per le edizioni successive.

A ogni modo, un segnale chiaro del fatto che l'autorialità (o co-autorialità) di Adorno è stata oggetto di dubbi e perplessità è anche il fatto che nella gran parte dei libri e dei saggi dedicati al filosofo di Francoforte *MF* viene, al massimo, accennato di passaggio, con poche eccezioni (Porcarelli 1976; Rosen 1980; Thomas Y. Levin 1984, 1990; Leslie 2005). Chi, invece, si è occupato di Eisler tendenzialmente ha approfondito l'apporto di entrambi gli autori.

Non ci sono dubbi circa la collaborazione di Adorno, così come anche sulla supervisione linguistica della traduzione inglese. Tuttavia, l'aver affermato di essere l'autore del 90% del libro appare a qualcuno un'esagerazione piuttosto pretenziosa. Molte questioni riportate nel lavoro, scrive Bick, si basano su esempi pratici direttamente tratti dal *Film Music Project* di Eisler, il quale aveva, come detto, una diretta esperienza nella composizione di musiche per film. I capitoli dedicati alla funzione e alla drammaturgia, nonché agli aspetti sociologici e alle nuove risorse musicali – continua Bick – possono essere direttamente ricondotti all'esperienza teorica, pratica e compositiva di Eisler, così come anche le parti che possiamo genericamente considerare di critica marxista dell'industria culturale.

Per concludere, le dichiarazioni di Adorno relative al proprio contributo apparirebbero esagerate: “Adorno's statements regarding his authorial contributions to *Composing for the Films* appear inconsistent and at times exaggerated” (Bick 2010, p. 153). Personalmente, non trovo affatto esagerata l'auto-attribuzione adorniana dei nuclei teorici di fondo di questo saggio. Concetti e formule centrali come “industria culturale”, “pseudo-individualizzazione”, “neutralizzazione”, “musica convenzionale”, “musica autonoma”, “emancipazione”, “standardizzazione” sono di chiarissima matrice adorniana e attraversano l'intero saggio, quasi senza soluzione di continuità.

Resta però il fatto che questo testo, frutto di una collaborazione dai contorni davvero ancora poco chiari, è uno dei pochi che, in quel periodo, affrontano e “decostruiscono” la prassi musicale hollywoodiana, indagando le implicazioni teoriche, estetiche e pratiche della musica per film. Secondo Bick, i due autori presentano l'industria cinematografica commerciale americana come una forza distruttiva che plasma e controlla il gusto e i valori del pubblico, sulla base degli interessi dei potenti studi cinematografici. Le logiche e i meccanismi di produzione hollywoodiana vengono interpretati

dai due autori come una sorta di specchietto per le allodole, che distoglie l'attenzione da un meccanismo ben più ampio: la musica per film hollywoodiana, prosegue Bick, viene creata con l'obiettivo di generare falsi piaceri per le masse e nascondere i mali sociali del capitalismo, distruggendo la coscienza politica e sociale degli individui.

Queste tesi le ritroviamo anche nel saggio adorniano *Transparencies on Film* (1966), nel quale l'autore colloca stabilmente il cinema di massa, il "cinema di papà", nella più ampia e fagocitante cornice dell'industria culturale. I film western e i film gialli standardizzati, così come i film comici tedeschi, i "polpettoni regionali" o i colossali di Hollywood, rientrano nell'estesa prateria dei prodotti che reiterano *ad infinitum* il processo di massificazione, che autoriproducono meccanicamente l'esistente nelle sue forme stabilite, rafforzando così le logiche di dominio. Nell'età del capitalismo avanzato, un film è un'opera d'arte, scrive Adorno, quanto meno si presenta come tale. Non è un caso che Adorno citi il cortometraggio del 1962 di Mauricio Kagel *Antithèse. Spiel für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen klängen*. Questo riferimento ci avvicina ai contenuti del saggio *MF*, dal momento che il lavoro di Kagel può ben esemplificare l'idea che Adorno ha di commistione tra immagine filmica e composizione musicale. Björn Heile sintetizza efficacemente il risultato a cui Kagel perviene, definendolo come una sorta di transito continuo tra ascolto semantico e ascolto estetico (potremmo anche dire, tra livello semantico e livello estetico), giacché non si può mai essere certi che la musica sia un prodotto dell'azione scenica o la accompagni (Heile 2006, p. 46). Il cortometraggio di Kagel sarebbe la dimostrazione di come il cinema sia costretto, come scrive Adorno in *Transparencies on Film*, a cercare il suo potenziale altrove: "For the time being, evidently, film's most promising potential lies in its interaction with other media, themselves merging into film, such as certain kinds of music" (Adorno 1981-1982, p. 203). E veniamo così, più nello specifico, ai contenuti del saggio.

3. Contro il descrittivismo musicale

I due autori partono dal presupposto che il cinema non può essere concepito isolatamente, ma come il più caratteristico dei mezzi della cultura di massa, sia per il fatto di avvalersi di tecniche di riproduzione meccanica sia per il fatto di offrire alle masse un forte impulso a distrarsi e a divertirsi. Come già aveva sostenuto Adorno nel saggio sulla *popular music* (1941), nell'introduzione al volume

sulla musica per film si sottolinea la forte tendenza, nell'epoca del capitalismo avanzato, a determinare apriori tempi e modi di svago e distrazione, allo scopo di ripristinare le forze lavorative che vanno perse nell'alienazione del processo produttivo di lavoro. Il cinema si inserisce a pieno titolo in tale tendenza.

A tal riguardo, *MF*, secondo Rosen, è un'opera di *descrizione* e *prescrizione*. Forse la cosa più interessante di questo lavoro è il fatto che esso costituisce una delle rare discussioni hegeliano-marxiste "a grandezza naturale" su qualsiasi aspetto del cinema:

Composing for the Films is a work of description and prescription. What is described are the methods and products of what some now call classical cinema – the kind of film – making dominated economically, technologically, and aesthetically by Hollywood during the period of the studio system. The book thus takes narrative as a given and treats film as a major branch of the "cultural industry". Perhaps most interesting is the fact that the book is one of the rare full-scale Hegelian Marxist discussions of any aspect of film; hence, despite the totalizing view of the culture industry usually imputed to Adorno, Adorno and Eisler base their analysis on the delineation of contradictions. For example, filmic narrative as a problem for the composer is discussed in terms of an opposition beloved by Hegelian aestheticians, i.e. as an alternation between dramatic and novelistic (epic) methods (Rosen 1980, p. 165).

L'obiettivo dei due autori è in effetti quello di trattare un particolare e determinato aspetto dell'industria culturale, "vale a dire la relazione fra cinema e musica, nelle sue possibilità e contraddizioni tecniche e sociali" (*MF*, p. 19). Già da subito si coglie l'intonazione che gli autori danno al problema e da quale prospettiva guardano al rapporto musica-cinema, il cui sviluppo è derivato dalla "cruda pratica quotidiana e si è indirizzato in parte secondo le immediate necessità della riproduzione cinematografica, ed in parte secondo i dettami correnti della musica e delle rappresentazioni musicali" (*MF*, p. 21). Da ciò sono scaturite una serie di regole empiriche, via via superate dallo sviluppo tecnico sia del cinema che della musica (non per film), ma, ciononostante, rimaste in vita sotto forma di saggezza ereditata, anziché di pregiudizi e cattive abitudini. Tra queste, Eisler e Adorno individuano le più rappresentative, analizzandone i caratteri principali.

Innanzitutto, il *Leitmotiv*. Quel che di musicale attraversa un film è tenuto insieme da alcuni motivi conduttori, che hanno lo scopo di riattivare, nello spettatore, il ricordo di scene, azioni, inquadrature o personaggi comparsi precedentemente. Ma il concetto di *leitmotiv* in musica si è affermato con Wagner, sebbene avesse altre e più pregnanti funzioni, che non quella puramente rievocativa. Ci sono due problemi, uno tecnico e uno estetico, che negano la possibilità che questa soluzione possa essere adatta, in virtù della

propria intelligibilità, al cinema. Il primo è legato al fatto che il *leitmotiv*, essendo costitutivamente un elemento che non è in sé musicalmente sviluppato, necessita di un contesto musicale ampio per acquisire un senso compositivo che vada oltre la semplice indicazione o rievocazione. È questo, infatti, il caso dei grandi drammi musicali wagneriani e post-wagneriani, nei quali “l’atomizzazione del materiale corrisponde alla monumentalità della costruzione” (MF, p. 22). Ma questa corrispondenza, nel cinema, viene meno, dal momento che la tecnica principale su cui esso si fonda è il montaggio, il quale implica interruzioni costanti anziché continuità. Inoltre, si tratta necessariamente di forme brevi che, per quanto dicevamo, non ammettono l’utilizzo del *leitmotiv*. A ciò si aggiunge il secondo problema, di natura estetica. Nelle opere wagneriane, il *leitmotiv* è legato a rappresentazioni simboliche, non a riferimenti immediati. Esso “deve elevare gli avvenimenti scenici nella sfera dei significati metafisici”, mentre, nel cinema, “il quale si prefigge esatte illustrazioni della realtà, non v’è spazio alcuno per un tale simbolismo” (MF, p. 23).

Ma le cattive abitudini e i pregiudizi non contemplan solo il *leitmotiv*. La musica per film è fortemente limitata nel suo sviluppo per il fatto di essere strenuamente legata alla melodia e al bel suono, nonostante il melodizzare lirico presupponga l’indipendenza del compositore, la sua libera scelta. Tale esercizio della libera scelta è, evidentemente, precluso al compositore di musiche per film, dal momento che esso deve piegarsi alle esigenze commerciali e la sua attività è condizionata da una sceneggiatura scritta e determinata da altri. Ma, in fin dei conti, la musica non si dovrebbe sentire. Secondo un pregiudizio largamente diffuso, la musica avrebbe una funzione diversificata, servile, nei confronti delle altre componenti del film. La musica si troverebbe ora a riempire silenzi e spazi vuoti, ora a “seguire l’andamento visivo ed illustrarlo, sia che si limiti ad imitare, sia che si avvalga di cliché che si è soliti associare a contenuti di espressione o di raffigurazione delle immagini che compaiono” (MF, p. 28). La musica, nel film, assumerebbe così una funzione descrittiva, rappresentativa, illustrativa.

Per descrivere, rappresentare e illustrare, però, non vengono elaborate musiche per l’occasione (di qualità, peraltro, scadente), ma viene utilizzata una piccola quantità di brani musicali etichettati che, a partire dal loro titolo, vengono collegati alle situazioni che devono accompagnare. Ecco risuonare il motivo del primo tempo della *Sonata* “Al chiaro di luna” di Beethoven, in una notte di luna, oppure la marcia nuziale del *Lohengrin* di Wagner, durante un matrimonio. Quest’uso di etichette “è un’indecenza barbarica”,

nonostante “si può concedere che la fiducia nell’eterna forza immaginifica di un coro nuziale e di una marcia funebre, in confronto a partiture originali composte appositamente, ha qualche cosa di conciliante” (MF, p. 31).

Eppure, rispetto alla questione dell’illustrazione e dell’imitazione di ciò che avviene a livello di immagini, gli stessi autori sono dell’avviso che la musica, nel film, possieda una *funzione drammaturgica* forte, decisiva per la caratterizzazione finale di una scena. Ma, a questo punto, si pone il problema di valutare le soluzioni musicali dal punto di vista, per l’appunto, drammaturgico. Relativamente a questo tema, gli autori manifestano la propria preferenza nei confronti di quella musica che, anziché “esaurirsi nel convenzionalismo dell’imitazione di ciò che avviene nelle immagini o del suo senso traslato, fa spiccare il senso scenico là dove si pone in contrapposizione con gli avvenimenti di superficie” (MF, p. 40), allo scopo di rifuggire da un vago senso di sentimentalismo e indurre gli spettatori a *reazioni adeguate*.

La musica possiede i mezzi e le soluzioni per raggiungere questo scopo, per suscitare tensione. Eisler e Adorno ricordano, ad esempio, la tecnica del pedale armonico (utilizzato nel passaggio dal terzo al quarto movimento della *Quinta sinfonia* di Beethoven), le finte cadenze o il prolungamento della cadenza. E il cinema, difatti, ha utilizzato innanzitutto questa drammaturgia della tensione, finendo, però, per stereotiparla e neutralizzarla. Ciò che musicalmente non era ancora stato utilizzato è l’interruzione, “che si può definire completamento della tensione e suo effetto opposto” (MF, p. 42).

Veniamo così alla *pars construens* del volume di Adorno ed Eisler che, nei suoi tratti essenziali, si rifà alle componenti e tecniche della nuova musica, vale a dire ciò che era stato espresso dalle opere di Schönberg, Bartók e Stravinskij. In netta contrapposizione al supposto feticismo melodico di Hollywood, gli stili di questi compositori potrebbero contribuire a creare una musica ricca di dissonanze e contrasti, andando ben al di là del ruolo di un semplice “sfondo rumoroso” (Stegmann 2005, pp. 484-485). Ma non si tratta semplicemente di arricchire le opere di dissonanze, ma di dissolvere il “linguaggio musicale pretestuoso, convenzionale” (MF, p. 44), riconducendo la musica alla *necessità costruttiva*, abolendo ogni cliché e ogni retorica.

The call for a genuinely rational film music in *Composing for the Films* has much in common with the outlook of *Philosophy of New Music*. In general, Adorno and Eisler prescribe the displacement of the fetishization of a certain, extremely limited musical ‘nature’ prevalent in film music (and general musical culture) with strategies

of composition made possible by the most advanced developments in twentieth-century music (Rosen 1980, p. 176).

La nuova musica per film dovrebbe essere soggetta, secondo gli autori, allo stesso processo di razionalizzazione che ha coinvolto la musica moderna, la musica “progredita”, un processo in virtù del quale la necessità di ogni singolo momento musicale è dedotta e deducibile dalla costruzione del tutto. Un’oggettivazione di questa natura “consente di essere puntualmente all’altezza dei compiti e delle situazioni, continuamente mutanti, del cinema” (MF, p. 45).

È giusto il caso di accennare, in questo contesto, al fatto che sia Arnold Schönberg che Alban Berg si sono confrontati direttamente con la composizione di musiche per film. Tra la fine del 1929 e l’inizio del 1930, l’editore Heinrichshofen commissiona a Schönberg e ad altri compositori un pezzo per orchestra da camera, da utilizzare per un ipotetico scenario cinematografico. Il compositore, nell’acceptare di comporre *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* [Musica d’accompagnamento per una scena di film], probabilmente è stato attratto dalle possibilità che il cinema offriva rispetto, ad esempio, alle difficoltà di allestimento che comportava lo spettacolo espressionista, al quale pensava componendo *Erwartung* e *Die glückliche Hand*. Pertanto, “niente di più facile che il film fosse apparso al compositore come un mezzo che gli permetteva trucchi scenici e luminosi impossibili in teatro [...], mentre l’introduzione del sonoro garantiva la conservazione audiovisiva della migliore interpretazione possibile” (Miceli 2000, p. 221). L’opera composta da Schönberg, scritta secondo il metodo dodecafonico, richiama la forma sinfonica in un unico movimento e si caratterizza per la creazione di una costante tensione e di una crescente drammaticità, indicata dai titoli dei tre episodi che la compongono (*Pericolo imminente – Angoscia – Catastrofe*).

Anche Alban Berg ha avuto rapporti con il cinema, dalle cui potenzialità è particolarmente attratto. È noto come Berg, ad esempio, avesse pensato a una trasposizione cinematografica del suo *Wozzeck*, così come si sa che tra i suoi progetti è stato ritrovato l’abbozzo di una composizione per film. Ma è il caso di ricordare che fino al 1930, Berg, impegnato nella fusione di *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora* di Wedekind nella sua *Lulu*, pensa, per via delle difficoltà di tale fusione, di inserire un filmato che avrebbe avuto il compito di ripercorrere alcune vicende significative della vita di Lulu. Non si tratta, in questo caso, di realizzazione di musica per film, ma di una vicenda di rilievo nell’ambito della storia del rapporto tra musica radicale e cinema. Ma torniamo al saggio che stiamo analizzando.

Dal punto di vista di Adorno e di Eisler, applicare le tecniche e lo stile della nuova musica possiederebbe diversi vantaggi.

Given Adorno's argument elsewhere that Schoenberg is the latest in a compositional line which progressively establishes control over a greater and greater amount of sonic resources, it is unsurprising that Adorno and Eisler argue that modern music can supply the methods and models which would enable the film composer to organize the necessarily wide variety of musical material he or she may have to use (Rosen 1980, p. 177).

La musica moderna, inoltre, conduce lo spettatore lontano dal rischio, sempre presente nella tradizionale e melodica musica per film, di produrre associazioni, le quali “provocano sulla musica per film una falsa coscienza di ciò che sta accadendo nel film” (MF, p. 46)². I nuovi mezzi musicali stimolano invece a comprendere la scena in sé, e non solo ad ascoltarla, ma anche a vederla in senso non tradizionale, riuscendo a centrare “il tono di una scena, la particolare situazione sentimentale, il grado di serietà o di mancanza di serietà, l'importanza o l'indifferenza, l'autenticità o l'apparenza” (MF, p. 46). I traumi della musica moderna appaiono incomparabilmente migliori e più efficaci di qualsiasi soluzione musicale tipica dell'accompagnamento tradizionale. Inoltre, la condensazione della forma musicale, propria della musica moderna, si presta perfettamente alla discontinuità del film e alla sua brevità.

Gli autori, mentre sostengono la necessità di applicare i criteri della nuova musica alle composizioni per film, ammoniscono e mettono in guardia da eventuali rischi. Più in particolare, Eisler avverte che innanzitutto è pericoloso avvalersi dei nuovi mezzi per “comporre a casaccio, irresponsabilmente”. In secondo luogo, anche i compositori più esperti dovrebbero guardarsi da alcuni pericoli: “complessità eccessiva del dettaglio, mania di rendere più interessante possibile ogni momento dell'accompagnamento musicale, pedanteria, giochetti formalistici” (MF, p. 52).

Dal canto suo, Adorno sostiene che, dal momento che le innovazioni radicali sono, per considerazioni commerciali, del tutto escluse, il maggior pericolo viene dal seguente “malaugurato postulato: moderno, ma non troppo” (MF, p. 53). L'utilizzo di certe tecniche della musica moderna trapassa dal rifiuto alla *routine*, all'abuso, così da risultare neutralizzate nella loro efficacia. È attraverso me-

² Probabilmente, uno dei cineasti che, pur non utilizzando musica sperimentale, bensì musica di repertorio, ha lavorato sulla divergenza tra immagini e musica, facendo saltare la corrispondenza intuitiva tra di esse e producendo risultati di grandissima efficacia, è stato Stanley Kubrick. Sarebbe quindi possibile individuare una via intermedia tra le polarità rappresentate dalla musica melodica descrittiva e dalla musica sperimentale non descrittiva.

diazioni di questo tipo, concludono Adorno e Eisler, che il senso del linguaggio radicale non si allarga, ma si perde.

Vi è poi un altro elemento che rende problematico l'utilizzo della musica radicale in ambito cinematografico. Come rileva Rosen, per Adorno, la musica autonoma nella società capitalistica avanzata è in grado di confrontarsi con i problemi reali della soggettività e della conoscenza solo grazie al suo isolamento sociale, alla sua particolare "inutilità", che permette di costruire una totalità auto-sufficiente.

But film music, by definition, not only retains a relation with something outside its musical structure, namely the drama conveyed through the images; it must even subordinate itself to something external, although still avoiding a simple duplication of that something. Film music is therefore denied the self-contained isolation which enables serious music to construct a more genuine position of musical subjectivity. Film music must still refuse to identify itself with the external (visual and, more distantly, social), yet it is denied the solution of blocking all relations with the external (Rosen 1980, p. 179).

Ma, tornando a un quadro più ampio, come interpretare le tesi esposte nel saggio? È possibile considerarle tuttora valide? Ci sono casi, per così dire "extra-hollywoodiani" che danno ragione ai due autori?

4. Attuale o inattuale?

Nel 1976, Franco Porcarelli insisteva proprio sulla centralità delle riflessioni sviluppatesi all'interno della Scuola di Francoforte per poter elaborare un'autentica "teoria del cinema", alla quale assegnare il compito di "chiarire quale sia il significato, l'essenza e il portato sociale, culturale e artistico del cinema 'in generale', senza arrestarsi all'indagine circostanziata dei singoli prodotti cinematografici, o addirittura dei singoli aspetti del film [...]" (Porcarelli 1976, p. 146). In quest'ottica, solo nelle opere di Adorno, Horkheimer o Benjamin si troverebbero i "prolegomeni" a ogni futura filosofia del cinema. Il tempo non ha dato ragione a Porcarelli. Tanto il cinema quanto il rapporto tra il pensiero filosofico e la settima arte si sono andati sviluppando in maniera distinta e separata rispetto alle analisi francofortesi (tranne pochi casi, come il film *La notte* di Michelangelo Antonioni, espressamente citato da Adorno in *Transparencies on Film*: Adorno 1981-1982, p. 201). Tuttavia, al di là di questo, il lavoro di Adorno e Eisler non è, come sostiene Porcarelli, un trattato che parla essenzialmente di cinema, altrimenti, molto più semplicemente, avrebbe avuto quanto meno un altro titolo. Il volume si intitola *Composing for*

the Films e a questo argomento pensavano i due autori, ambedue impegnati sul fronte musicale e filosofico. È evidente che, per loro, discutere del rapporto tra musica e cinema, anzi tra musica e film, significava anche affrontare più in generale questioni legate al cinema come forma d'arte o, comunque, come produzione di film. Il discorso sul cinema è un derivato, un riferimento imprescindibile, ma non è il cuore del problema, che resta, in ogni caso, di tipo socio-musicologico.

Questo lavoro, come ha scritto Stegmann, to this day “remains a cornerstone, a major, and possibly the first, large-scale statement on film music composition” (Stegmann 2005, p. 486). E di tale importanza ne è consapevole anche Adorno, il quale, nella “postfazione” alla prima edizione della versione originale, nel 1969, scrive:

Non lo considero invecchiato. Persino i pensieri che potrebbero essere molto utili per la pratica compositiva del cinema, come quelli sviluppati nel capitolo sulla drammaturgia, possono tanto poco essere realizzati oggi, quanto un tempo a Hollywood. È sorprendente che il nuovo cinema di tutti i paesi consideri appena i problemi connessi con l'uso della musica. Spero un giorno di poter apportare un contributo a questa problematica, insieme ad Alexander Kluge (MF, p. 140).

A parte l'ultima annotazione, che lascia intendere la volontà di Adorno di continuare a occuparsi di questo tema, va sottolineato come proprio tra gli anni Sessanta e Settanta, in piena neoavanguardia, si è tentata una collaborazione tra cinema e musica sperimentale, in particolare musica elettronica.

Di questo dà conto Roberto Calabretto in un saggio dedicato al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica che si è svolto a Firenze dal 9 al 14 giugno 1968 (Calabretto 2015), organizzato da Pietro Grossi. In quell'occasione, soprattutto grazie agli interventi di Evgenij Murzin (Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca) e Paolo Ketoff, è emerso il carattere estremamente produttivo e, per così dire, adorniano delle possibili relazioni tra film e musica sperimentale. Si tratta di un rapporto che parte probabilmente dall'interesse dei compositori nei confronti della tecnica cinematografica (come dimostra anche il cortometraggio di Kagel) e che, negli anni Sessanta, trova spazio soprattutto nelle scuole dell'Est Europa. Tuttavia, l'eco di quella forma di collaborazione giunge anche in Italia. Calabretto richiama, ad esempio, la posizione del compositore Vittorio Gelmetti (autore della colonna sonora de *Il deserto rosso* di Antonioni del 1964), secondo il quale il lavoro di montaggio che si faceva, negli anni Sessanta, durante le fasi di realizzazione di opere di musica concreta ed elettronica aveva molto a che fare con il montaggio filmico. Tale consonanza

tecnico-pratica, secondo il compositore si presentava come un'ottima premessa per una collaborazione produttiva.

Dello stesso avviso è anche Luciano Berio, il quale, oltre ad aver lavorato con Antonioni per *Chung Kuo Cina* (1972) e aver ideato e realizzato lo straordinario ciclo televisivo dal titolo *C'è musica&musica* (febbraio 1972), sosteneva con convinzione la pratica compositiva in ambito cinematografico, senza però istituire tra musica e film una relazione di subordinazione e subalternità della prima al secondo. La musica, resasi autonoma e avendo dismesso i panni dell'arte applicata, si presenta allora come un elemento strutturale che contribuisce alla realizzazione dell'unità formale del film, un'*unità formale* nella quale suoni e immagini stabiliscono una continuità semantica ed estetica.

Questo tipo di sperimentazioni, i casi di riuscita e felice combinazione tra musica sperimentale e cinema non sono forse così tanti. Ci sono, tuttavia, delle eccezioni significative: *Mozart Rondo* (1949), *Hot House* (1949) e *Celery Stalks at Midnight* (1951) dei Fratelli John e James Whitney, la sonorizzazione dal vivo di Sylvano Bussotti del/nel suo film *Rara* (1967-69), l'Andrej Tarkovskij di *Solaris* (1972)³, i lavori di Antonioni che hanno visto coinvolti Berio, Gelmetti o Fusco, *Synchromy* (1971) di Norman McLaren. Questo ci riporta al tema più generale che attiene al grado di ricezione delle arti sperimentali e a quanto il cinema, in gran parte orientato verso un consumo generalizzato, possa essere in grado di trovare un equilibrio tra originalità e diffusione, tra qualità reale e successo di pubblico. Non è facile articolare una risposta. Probabilmente è più funzionale formulare una domanda, riprendendo una considerazione di Luigi Rognoni, relativa alla prima musica elettroacustica. Il cinema sperimentale, così come la musica d'avanguardia, non considerando adeguatamente il proprio rapporto con il pubblico, rischia forse di muoversi in "un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del calcolo matematico, [...] solo preoccupata di raggiungere costruzioni sbalorditive ed assurde, vuote di quel contenuto 'emotivo' [...] che aveva giustificato e rese valide le opere dei suoi più diretti predecessori" (Rognoni 1966, p. 23)?

Resta tuttavia il problema dell'attualità delle analisi e delle proposte contenute in *MF*. Tale attualità era legata all'esatta radiografia del rapporto tra cinema e industria culturale, tra produzioni cinematografiche e commercializzazione, tra confezionamento del film (anche sotto il profilo musicale) e reazioni del pubblico. In particolare, la musica per film, secondo Adorno e Eisler, do-

³ In questa pellicola, Tarkovskij utilizza il corale di J.S. Bach "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" (BWV 639), realizzato al sintetizzatore da Édouard Artemiev.

vrebbe rispondere all'esigenza più importante, vale a dire "che venga spezzato l'automatismo dell'associazione, che attira in una sequenza quella musica che cade di volta in volta sotto la stessa rubrica ed è già familiare: lo schema: 'e ora un po' di musica'" (MF, p. 132).

Quest'ultima, come molte riflessioni contenute nel volume, sono di grande aiuto per dipanare i nodi principali del rapporto tra composizione musicale, film, industria cinematografica e pubblico, ma che, secondo alcuni detrattori del saggio, "nessun filmologo – oggi – si sentirebbe di avallare". Come sostiene ad esempio Sergio Miceli, "calati loro malgrado nel tessuto della *Zivilisation* americana e venuti a contatto col cinema sotto specie hollywoodiana, che di quel tessuto era forse l'espressione più brutale, ne colgono la sola lezione sociale negando a priori al cinema qualsiasi potenzialità artistica" (Miceli 2000, p. 16).

Non credo affatto, invece, che Adorno e Eisler neghino le potenzialità artistiche al cinema. Tentano, semmai, di indicare a quali condizioni esse possono esprimersi, anche in presenza di una componente musicale radicale, perché quella presenza avrebbe dimostrato la capacità del cinema di giungere a un elevato grado di autocoscienza, liberandosi, così, dai limiti imposti dall'industria culturale, possibilità che, come nel caso della musica jazz e di altri generi, si è presentata, nel tempo, sotto varie forme.

Adorno e Eisler danno l'impressione di sperare in una svolta positiva degli sviluppi del cinema e, più in generale, del rapporto tra arte e tecnica. Sviluppi di questa natura appaiono più a portata di mano realizzando una nuova alleanza tra costruzione filmica e accompagnamento musicale, volta alla correzione di due tipi di difetti: le imperfezioni tecniche in senso lato (tutto ciò che nella musica per film contrasta con lo spirito del progresso tecnico) e le fonti di errore propriamente sociali ed economiche (il rispetto per il mercato, l'inconscia volontà di conformismo, ecc.). Rispetto alla situazione a loro contemporanea, Adorno e Eisler auspicano una ricollocazione della musica nei confronti del cinema, così che la prima possa, al contempo, avvicinarsi e allontanarsi dal secondo.

Avvicinata: non venendo offerta come stimolo meramente aggiuntivo, [...] quasi come una ulteriore portata del pranzo, una ulteriore attrattiva, ma in ogni momento centrando la cosa stessa e condeterminandola. Allontanata: non limitandosi a raddoppiare automaticamente, in particolare non diminuendo la distanza fra immagine e spettatore per mezzo della *Stimmung*, ma [...] accentuando la mediatezza e l'estraneazione dell'azione fotografata e della parola fotografata e impedendo la confusione tra riproduzione e realtà (MF, p. 129).

È questo uno dei passaggi più interessanti, dal punto di vista della sua efficacia nel tempo presente, unitamente all'idea (quanto mai utopica) per la quale la grande industria dovrebbe avere il coraggio di correre rischi, proponendo film nei quali sia presente una musica “magistralmente composta e drammaturgicamente strutturata, senza la riserva mentale del puro e semplice sperimentare in pro di intellettuali [...]” (MF, p. 130). Quel che resta da chiedersi è se ciò sia avvenuto o potrà mai avvenire.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

- 1938 *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, a. VII, n. 3, pp. 321-33 (poi in *Dissonanzen*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 ss., Bd. 14); tr. it. *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990.
- 1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Science”, ix, 1, pp. 17-48 (poi in *Nachgelassenen Schriften Abteilung I*, Bd. 3)
- 1947 *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York; tr. it. *La musica per film* (= MF), Newton Compton, Roma 1975.
- 1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3); tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2008.
- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 12); tr. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- 1963 *Über die musikalische Verwendung des Radios*, in *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 15); tr. it. *Impiego musicale della radio*, in *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1975, pp. 241-279.
- 1966 *Transparencies on Film*, in “Die Zeit”, 18 novembre; poi in “New German Critique”, n. 24-25, Special Double Issue on New German Cinema (autumn 1981-winter 1982), pp. 199-205; tr. it. *Cinema in trasparenza*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano 2011, pp. 127-134.

Bick, S.

2010 *The Politics of Collaboration: Composing for the Films and Its Publication History*, in "German Studies Review", vol. 33, n. 1 (February), pp. 141-162.

Calabretto, R.

2015 *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze del 1968: alcuni segnali provenienti dall'Est*, in "Musica/Tecnologia", n. 8-9, pp. 157-180.

Heile, B.

2006 *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, London.

Leslie, E.

2005 *Adorno, Benjamin, Brecht and Film*, in M. Wayne (a cura di), *Understanding Film: Marxist Perspectives*, Pluto Press, London-Ann Arbor (MI), pp. 34-57.

Levin, Th.Y.

1984 *The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound*, in "Screen", vol. 25, n. 3 (May-June), pp. 55-68.

1990 *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, in "October", vol. 55 (Winter), pp. 23-47.

Miceli, S.

2000 *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano.

Porcarelli, F.

1976 *A proposito di Adorno-Eisler: appunti per una filosofia del cinema*, in "Il cannocchiale", n.s., a. I, n. 1/3 (gennaio-dicembre), pp. 145-153.

Rognoni, L.

1966 *La musica "elettronica" e il problema della tecnica*, in *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari.

Rosen, Ph.

1980 *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for*

the Films, in “Yale French Studies”, n. 60 *Cinema/Sound*, pp. 157-182.

Schönberg, A.

1926 *Vorwort zu den “Drei Satiren”*, Universal Edition, Wien-New York.

Stegmann, V.

2005 *Frauenschicksale: A DEFA Film Viewed in Light of Brecht’s Critique of the Opera and Eisler/Adorno’s Theory of Film Music*, in “German Studies Review, vol. 28, n. 3 (October), pp. 481-500.

Popular culture: dall'industria culturale alla sperimentazione estetica dei nuovi linguaggi pop

di Alessandro Alfieri

ABSTRACT

Parlare di popular culture in rapporto alla riflessione critica ed estetica di Theodor W. Adorno significa affrontare il vastissimo dibattito relativo al significato dell'industria culturale, centrale in *Dialettica dell'Illuminismo*; in questa occasione non si tratta di ricostruire filologicamente questa tematica, ma mettere in evidenza come, al di là della nota severità attraverso la quale Adorno si relaziona alla cultura pop, sia possibile prendere in considerazione le categorie di *Teoria estetica* per approfondire alcuni elementi caratteristici della popular culture contemporanea, dal carattere di dissonanza, ai concetti di shock e kitsch. A tal proposito, il saggio intende mettere in rapporto la riflessione estetica di Adorno col pensiero di autori come Gilles Lipovetsky e Jean Serroy che hanno sviluppato in tempi recenti l'idea di "capitalismo estetico".

*Speaking about popular culture in relation to the critical and aesthetical thought of Theodor W. Adorno, means dealing to the vast debate that concerning the meaning of the cultural industry, fundamental concept for *Dialectic of the Enlightenment*. This essay is not a philological reconstructing of this theme; it wants to highlight how, beyond the famed severity of Adorno for pop culture, it is possible using Aesthetic Theory's categories to investigate some characteristic elements of the contemporary popular culture, from "dissonance" to shock and kitsch. In this regard, the essay intends to relate Adorno's aesthetic thought with the work of authors such as Gilles Lipovetsky and Jean Serroy who have recently developed the idea of "aesthetic capitalism".*

Parole chiave

Capitalismo artistico, Moda, Immaginario, Kitsch
Artistic Capitalism, Fashion, Imaginary, Kitsch

Occuparsi di popular culture significa per l'estetica confrontarsi con alcuni snodi teorici essenziali della cultura contemporanea: dal rapporto tra arte e globalizzazione al destino della bellezza nell'orizzonte massmediale odierno, dall'attualità di categorie classico-moderne alla loro efficacia nel settore della promozione commerciale. Riconoscendo dignità di studio a oggetti apparentemente marginali – quando in realtà sono i cardini che regolano l'immaginario contemporaneo e istituiscono il senso predominante –, l'estetica può avere l'opportunità di attualizzare e concretizzare in maniera critica categorie e problemi che spesso sembrano di competenza

esclusiva dei cultural studies, settore di studio che specie in Italia resta particolarmente confuso e indefinito, e perciò stesso vittima di ostracismi. Nel vasto orizzonte della popular culture, linguaggi promozionali, tecniche di fascinazione più o meno subliminali, industria del divertimento, ricerca estetica ed espressiva si confondono sovrapponendosi e diventando inscindibili. D'altronde, la maggior parte delle strategie più efficaci che l'immaginario adotta per segnare indefinitivamente l'orizzonte esperienziale dei consumatori, è basata su elementi dialettici affatto ingenui, che riescono a comprendere nel medesimo atto di fascinazione una determinata categoria e il suo opposto, un determinato modello di consumatore e la sua negazione (Cfr. Fisher 2009; tr. it. 2018).

Il settore dell'*entertainment*, che nella teorizzazione degli autori della Scuola di Francoforte fa tutt'uno con l'industria culturale, è uno dei principi caratterizzanti la cultura moderna ma è divenuto essenziale e decisivo, nonché onnipresente, solo nella seconda metà del Novecento. Per queste ragioni, è evidente come il rapporto col settore commerciale si presenti per l'arte come una finalità specifica, che mette in questione il concetto classico-moderno di arte stessa; se l'arte vuole rivendicare il suo diritto all'esistenza, deve necessariamente superare l'idea tipicamente moderna della "finalità senza scopi". Come già pensava Walter Benjamin nel 1936:

Così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale. (Benjamin 1955; tr. it. 2000, p. 28)

Pochi interpreti hanno colto lucidamente in questa posizione di Benjamin la capacità di preconizzare la diffusione dell'estetico in settori alternativi rispetto a quello strettamente artistico, per esempio Christoph Türcke:

Il congedo dell'arte borghese che [Benjamin] proclama è un congedo dall'arte in assoluto, non il manifesto per un'ulteriore dilatazione del concetto di arte. Per Benjamin l'arte non ha più nessun futuro estetico. La sua aura sbiadita, la sua promessa di felicità è svuotata. Non si lascia più mantenere in vita da nuove generazioni di opere d'arte, ma solo dalla sua trasformazione in azione politica. E gli shock audiovisivi si prevede che svolgano la funzione di decisivi elementi di trasformazione. (Türcke 2002; tr. it. 2017, p. 283)

Nella scissione tra dimensione estetica e arte, se la seconda si rivolge all'ambito pratico dell'azione politica, la prima si trasferi-

sce proprio nel mondo della cultura pop; le sperimentazioni esteticamente più intriganti, efficaci, ammalianti, innovative avvengono infatti in connessione col settore dell'*entertainment*. Non si tratta di svilire il discorso artistico, ma di riconoscere come le peculiarità abitualmente attribuite all'arte oggi possano rappresentare e rappresentano uno strumento indispensabile anche per i settori privilegiati della ridefinizione dell'immaginario. Come afferma sempre Türcke:

Spot che avvolgono il prodotto pubblicizzato in un tappeto di suoni, in nubi di colore, in inquadrature formali, in una particolare atmosfera, anzi in un intero *lifestyle* e fanno comparire il nome o la figura del prodotto solo accessoriamente, sono certo pure fantasmagorie per gli occhi, in quanto suggeriscono che la cosa più importante non è la vendita, ma l'"estetica". E tuttavia l'opulenza estetica, di cui viene dotata la *réclame* nel corso del suo autotrascendersi a comportamento comunicativo universale, conferisce accenti nuovi. Fa sì che nel messaggio economico urlato divenga percepibile un'armonica esistenziale, nel suo imperioso "comprami!" fa cogliere una sorta di supplica sommessa: "Accogliami, accorgiti di me, riconoscimi, perché io in generale possa *esistere!*". (Ivi, p. 45)

Proprio queste parole di Türcke non segnano affatto una svolta rispetto alla filosofia benjaminiana e, come vedremo nel presente saggio, alla filosofia adorniana, ma dimostrano piuttosto come già a partire da tali filosofie sia possibile avviare una ricomprensione dell'estetica in relazione proprio ai fenomeni della cultura di massa e dell'industria culturale.

1.

Il primo livello interpretativo del rapporto tra la riflessione di Theodor W. Adorno e la *popular culture*, più che essere ricondotto alla dimensione specificatamente estetica, pertiene maggiormente la sociologia e la teoria critica in termini di speculazione politico-ideologica. Si tratta del piano più noto, diffuso dai manuali e da una superficiale conoscenza della riflessione adorniana. Non è falsa come posizione, perché effettivamente la radicale opposizione che Adorno ha assunto contro l'industria culturale in quanto arma potente del tardo capitalismo resta coerente nel corso degli anni, però tale opposizione come vedremo assume sfumature che dimostrano come la posizione del filosofo sul ruolo dell'estetico nella cultura contemporanea sia decisamente più complessa.

In un saggio del 1963 dall'indicativo titolo *Résumé über Kulturindustrie*, Adorno anticipa alcuni elementi della teorizzazione della *Società dello spettacolo* di Guy Debord del 1967 (Debord 1979; tr. it. 2018), dimostrando come non si fosse affatto mitigata la sua radicale severità nei confronti del fenomeno dell'industria culturale.

Non si tratta di un cambio di prospettiva da parte di Adorno, ma di un vero e proprio “*Résumé*”, ovvero una “ricapitolazione” delle sue tesi, in perfetta continuità come vedremo con la posizione sviluppata decenni prima in *Dialettica dell'Illuminismo*. Nel prologo di questo saggio, Adorno spiega perché lui ed Horkheimer negli anni Quaranta abbiano deciso di coniare il fortunato concetto di “industria culturale” piuttosto che adottare la nozione di “cultura di massa”: industria culturale e cultura di massa sono per Adorno in antitesi, dal momento che la prima ha agito in un processo di fulminea sostituzione della seconda. La cultura di massa, per Adorno, mantiene una connotazione positiva, perché si riferisce a quella cultura che emerge spontaneamente dal basso, dalle comunità, dalla tradizione e dal folklore; l'industria culturale, di contro, viene imposta dall'alto come momento essenziale del dominio della società capitalistica (Adorno 1967; tr. it. 1979, pp. 58-59). La differenza tra industria culturale e cultura di massa, intesa in questi termini da Adorno, riflette quella tra popular culture e “cultura popolare”, che seppur si presenti come la traduzione letterale della prima in realtà esprime un concetto decisamente diverso.

Nel saggio, Adorno insiste sulla comprensione dell'industria culturale come manifestazione del circolo asfissiante dell'identità perpetuata, un circolo all'interno del quale il rapporto del consumatore/spettatore rispetto al prodotto è paradossale e soffocante. Dal momento che l'industria culturale risponde all'esigenza di adattamento propria delle masse, i media propongono ai fruitori ciò che essi vogliono, nel momento stesso in cui impongono agli stessi fruitori cosa volere. I toni e il linguaggio adorniani non manifestano ambiguità: “Se gli avvocati dell'industria culturale ribattono che ciò che essa fornisce non ha nulla a che vedere con l'arte, anche questa è ideologia. [...] Nessuna infamia trova venia per il fatto di riconoscersi tale. [...] L'imperativo categorico dell'industria culturale [...] non ha più nulla in comune con la libertà. Esso suona: devi adattarti” (ivi, p. 65). Già anni prima della stesura di *Dialettica dell'Illuminismo*, nello scritto *Sulla popular music* (Adorno 1941; tr. it. 2006) Adorno spiegava questo punto attraverso il concetto di *plugging*, dal momento che l'adozione del *plugging* o della standardizzazione dell'ascolto implica formule collaudate che si ripetono incessantemente, che garantiscono familiarità e perciò godibilità al fruitore; come afferma Fredric Jameson, attento lettore di Adorno: “Quel singolo brano pop, per mezzo della ripetizione, diventa inavvertibilmente parte del tessuto esistenziale della nostra vita, così ciò che ascoltiamo siamo in realtà noi stessi, o meglio il nostro proprio ascolto precedente” (Jameson 1992; tr. it. 2003, p.

25). Come si diceva, questa posizione riflette la medesima severità e radicalità espresse da Adorno e Horkheimer nel capitolo sull'industria culturale contenuto in *Dialettica dell'illuminismo*:

Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non sono altro che affari serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente [...] I clichés sarebbero scaturiti, in origine, dai bisogni dei consumatori: e solo per questo motivo sarebbero accettati così docilmente, senza la minima opposizione. E, in effetti, è proprio in questo circolo di manipolazione e bisogno che ne deriva (e che viene in tal modo, a rafforzarla) che l'unità del sistema si compatta sempre di più. (Adorno, Horkheimer 1947; tr. it 1997, p. 27)

Il rinforzarsi dell'unità del dominio si esprime nella corrispondenza tra la pratica impositiva dell'industria culturale e lo schematismo trascendentale kantiano: i clichés e i modelli propagandati e imposti dal sistema vigente assumono lo stesso significato che nella riflessione kantiana hanno gli schemi attraverso i quali le facoltà conoscitive dell'uomo si relazionano alla realtà. La società precede il soggetto, perché essa determina l'orizzonte esistenziale, cognitivo e concettuale all'interno del quale si sviluppa l'esistenza delle persone, in anticipo rispetto a loro stessi, ai loro stessi desideri e al loro stesso pensiero:

Il compito che lo schematismo kantiano aveva ancora lasciato ai soggetti, e cioè quello di riferire in anticipo la molteplicità dei dati sensibili ai concetti fondamentali, è levato al soggetto dall'industria. Essa attua e mette in pratica lo schematismo come primo servizio del cliente. Nell'anima era all'opera, secondo Kant, un meccanismo segreto che preparava già i dati immediati in modo che si adattassero al sistema della pura ragione. Oggi l'enigma è svelato. (Ivi, p. 131)

Tale circolo del "sempre uguale" per Adorno può essere interrotto solo dall'arte, ma come vedremo la funzione dello shock e del brivido che Adorno teorizza soprattutto in *Teoria estetica* per caratterizzare l'arte moderna ed emancipata, in grado di opporsi all'*amusement* e al principio identitario dello *status quo*, è stato prelevato e messo al servizio proprio dei prodotti della popular culture degli ultimi decenni per rendere tali prodotti più seduttivi, più affascinanti, e perciò paradossalmente per renderli più efficaci nel circuito commerciale del mercato. Si tratta di una questione eminentemente estetica, che troviamo anche in quella che Emilio Garroni, già nel 1992, chiamava "perdita di esemplarità dell'arte", perché è evidente come l'arte abbia smarrito la sua funzione principale demandandola ad altri fenomeni della realtà:

Con la caduta dell'esemplarità dell'arte non cadrebbe nello stesso tempo il senso: il senso si mostrerebbe, forse si mostra già, altrove e in altre contingenze, anche

strettamente individuali. Né infine, con la sua esemplarità, cadrebbe necessariamente l'“arte” stessa [...] Che potrebbe essere perfino un vantaggio rispetto all'abuso feticistico che si è fatto dell'“arte” in senso estetico moderno, congelandone l'esemplarità in valore spirituale o materiale assoluto e perdendone quindi il caratteristico ed esemplarizzante “guardare-attraverso”. (Garroni 1992, p. 236)

Se per secoli le produzioni artistiche hanno avuto la funzione essenziale di determinare l'orizzonte simbolico e immaginario all'interno del quale gli uomini sono da sempre immersi e dal quale possono solo “guardare attraverso” – un orizzonte all'interno del quale si definisce l'“abitare il mondo” –, oggi tale forza va senz'altro cercata altrove: la nostra esperienza, le nostre idee, la nostra sensibilità e le nostre emozioni si basano su modelli e ispirazioni che non è tanto l'arte contemporanea a offrirci, quanto i prodotti della popular culture.

D'altronde, prima di Garroni era stato Martin Heidegger, nelle lezioni dedicate all'*Origine dell'opera d'arte*, a mettere in evidenza come l'arte non avesse più quella doppia capacità di “aprire-un-mondo” e “porre-qui-la-terra” (cfr. Heidegger 1950; tr. it. 2002): rendere manifesto un mondo e allo stesso tempo fondare l'orizzonte nel quale si instaura la verità. L'arte non ha più la forza di compiere questo doppio movimento perché non determina più i modi attraverso i quali la verità si manifesta; Gianni Vattimo ragiona proprio in questi termini sulla nozione di “morte dell'arte”:

La morte dell'arte significa due cose: in senso forte, e utopico, la fine dell'arte come fatto specifico e separato dal resto dell'esperienza, in una esistenza riscattata e reintegrata; in senso debole, o reale, l'estetizzazione come estensione del dominio dei *mass-media*. [...] contro il *Kitsch* e la cultura di massa manipolata, l'estetizzazione a livello basso, debole, dell'esistenza, l'arte autentica si è spesso rifugiata in posizioni programmaticamente aporetiche, rinnegando ogni elemento di fruibilità immediata delle opere – il loro aspetto “gastronomico” –, rifiutando la comunicazione, scegliendo il puro e semplice silenzio. (Vattimo 1991, pp. 64-65)

In questi termini, appare evidente come i prodotti dell'industria culturale non possano venire ridotti semplicisticamente a strumenti di promozione dello svago; ora, Adorno da un lato specifica la potenza dell'industria culturale come strumento di azione sulle masse, affidando ad essa un valore esemplare, dall'altro non retrocede definendo i prodotti dell'industria culturale “porcherie” e “banalità”. Soprattutto perché, come sottolinea lo stesso Jameson, la produzione della popular culture in ognuna delle sue forme resterebbe ancorata al principio di soddisfazione sensoriale, al godimento edonistico e al divertimento: “Ciò che è non autentico nelle proposte dell'industria culturale non sono le tracce di esperienza che esse incorporano, ma semmai l'ideologia della felicità che simultanea-

mente incarnano: l'idea che il piacere o la felicità ('il divertimento' sarebbe la loro sintesi spuria) già esistono e sono disponibili per il consumo" (Jameson 1990; tr. it. 1994, p. 165).

Il punto è che i prodotti della popular culture, se mantengono una dimensione ideologica efficace, in realtà però questa non è più in antitesi rispetto alla sperimentazione espressiva ed estetica; pensiamo al successo della nuove serie narrative, che hanno la forza di compiere questo movimento dialettico: da un lato, esse sono espressione della società odierna, al di là della loro ambientazione (storica, distopica o fantascientifica che sia), ma soprattutto dall'altro lato hanno la forza di ridefinire e rilanciare l'immaginario segnando tanto la cultura in senso astratto quanto l'esperienza concreta e quotidiana di ciascuno di noi. Come afferma Andrea Bernardelli: "I prodotti culturali di massa non riflettono *la* realtà, ma quanto meno riflettono *sulla* realtà, ci dicono qualcosa su di essa anche se attraverso il filtro della rappresentazione narrativa o drammatica. La realtà della nostra percezione di cosa sia etico o meno non si basa su un confronto con la realtà quanto sulla esemplarità di ciò che vediamo rappresentato nella finzione" (Bernardelli 2016, p. 65).

Si tratta di comprendere il passaggio epocale tra due differenti fasi del capitalismo estetico, quella della società dello spettacolo, così come fu teorizzata da Guy Debord (1979), e quella definita da Gilles Lipovetsky e Jean Serroy "società dell'iperspettacolo" (Lipovetsky, Serroy 2013; tr. it. 2017, p. 236). Lipovetsky e Serroy insistono sulla complementarità di dimensione commerciale e sperimentazione estetica, fattore caratteristico del capitalismo estetico contemporaneo. L'estetizzazione dell'economia è senz'altro l'ambito principale nel quale il capitalismo globalizzato si sviluppa, ma come sottolineano gli autori non è affatto vero che alla eventuale sentenza di negatività morale e sociale corrisponda necessariamente un disvalore estetico, anzi: l'economia del capitalismo ipermoderno si avvale di un'abbondanza di narrazioni, stili, produzioni audiovisuali, in grado di alimentare immaginari seduttivi spesso non ovvi né prevedibili. Come affermano i due autori, infatti, è proprio nel settore dei "mercati della sensibilità", della moda, del design, della cultura pop che si affermano le innovazioni più originali e qualitativamente significative, caratterizzate "dalla deregolamentazione delle distinzioni tra l'economico e l'estetico, l'industria e lo stile, la moda e l'arte, l'intrattenimento e la cultura, il commerciale e il creativo, la cultura di massa e la cultura alta: nell'economie dell'ipermodernità, queste sfere ormai si ibridano, si mescolano, creano cortocircuiti e si compenetrano" (ivi, p. 22). Le avanguardie sono infatti ormai perfettamente integrate nel sistema massmediale dominante e nell'orizzonte

della cultura di massa: “È finito il mondo delle grandi opposizioni rivendicative, arte contro industria, cultura contro commercio, creazione contro intrattenimento: in tutte queste sfere domina la più grande creatività” (ivi, p. 32) e come afferma Slavoj Žižek “Il risultato di questo corto-circuito tra mercato e cultura, è il declino della vecchia logica della provocazione avanguardistico-modernista dello sconvolgimento dell’establishment” (Žižek 2000; tr. it. 2013, p. 32). Viviamo in un mondo di sovrabbondanza estetica ipnotizzante segnato dall’eccesso, una sovrabbondanza che contamina tutti gli ambiti della vita privata e della produzione industriale. Tutti i settori del consumo e del commercio adottano strategie estetiche:

[l’estetico] funziona come strategia di marketing, come valorizzazione distrattiva, gioco di seduzione sempre rinnovato per captare i desideri del neoconsumatore edonista e aumentare il volume di affari dei più disparati marchi commerciali. Eccoci nell’epoca dello stadio strategico e commerciale dell’estetizzazione del mondo. Dopo l’arte-per-gli-dèi, l’arte-per-i-principi e l’arte-per-l’arte, trionfa adesso l’arte-per-il-mercato. (Lipovetsky, Serroy 2013; tr. it. 2017, p. 33)

2.

È chiaro come più che ai principi di omologazione, di adattamento coatto, di banalizzazione, molte produzioni della popular culture acquisiscono il loro successo a partire dalla ricerca e dalla sperimentazione estetica. A questo punto però si diffonde tra molti gli interpreti adorniani una convinzione diffusa e un conseguente tentativo di riscattare il pensiero di Adorno contro Adorno stesso. Si tratta dell’accusa particolarmente diffusa tra gli autori affini ai cultural studies di ritenere Adorno radicalmente adialettico quando rivolge la sua *verve* polemica a fenomeni di massa come la popular music e la popular culture in senso più ampio, anche perché il filosofo avrebbe scarsa conoscenza della materia in questione. Come afferma Marc Jimenez, si tratterebbe di “sordità abbastanza frequenti nel pensiero di Adorno e che costituiscono delle lacune nella sua dialettica, [che] derivano da quel postulato della falsità totale per il quale Adorno giunge alla società oggi e rappresenta l’alienazione radicale che hanno i rapporti con la totalità. Tutto quello che emana da essa può essere solo falso e non è mai segno di verità” (Jimenez 1973; tr. it. 1979, p. 88).

Seguendo questa linea, tali interpreti evidenziano spesso come anche nella popular culture sia possibile distinguere prodotti che si presume possano rivendicare una maggiore qualità estetica e artistica, insistendo su una differenza all’interno del medesimo circuito della produzione commerciale. Un vezzo che assume poi la forma di

un sostegno dichiarato per taluni personaggi, registi, cantanti, produzioni televisive rispetto ad altri: per esempio Robert W. Witkin per il cinema di Woody Allen (Witkin 2003, pp. 151-169) e Richard Middleton e Simon Frith per la musica rock (Middleton 1990; Frith 1978, 1988). È ovvio che questo piano della discussione rischia di scadere nel mero relativismo, anche perché una volta riscattati tali fenomeni ritenuti più degni filosoficamente di altri, meno ingenui e “identitari”, l’analisi che conducono questi autori non ha nulla della riflessione di Adorno: Robert Miklitsch ad esempio assume categorie molto più vicine alla psicoanalisi lacaniana, per interpretare prodotti seriali come *The Sopranos* (Miklitsch 2006, pp. 153-182). Per quanto riguarda le specificità della musica rock Frith afferma che “possiamo [...] distinguere tra musica la cui concezione originale, la cui composizione e il cui intento non hanno nulla a che vedere con un mercato di massa, e musica per la quale il mercato di massa è inseparabile dalla sua concezione, composizione e intento” (Frith 1978; tr. it. 1982, p. 21), sempre per confermare quella tendenza a segnare delle distinzioni all’interno dell’orizzonte della cultura pop; ma a queste parole di Frith è come se Adorno avesse risposto già negli anni Cinquanta: “Una musica di massa che fosse coerente nella tecnica, esatta, e depurata dagli elementi della cattiva apparenza si rovescerebbe in musica d’arte, cioè perderebbe immediatamente la base di massa” (Adorno 1958; tr. it. 1990, p. 48). La tendenza a rintracciare un’opposizione dialettica all’interno della stessa popular culture in realtà era stata già preconizzata dallo stesso Adorno in *Dialettica dell’Illuminismo*, che nelle seguenti parole sembra replicare a chi avrebbe insistito sulle possibili differenziazioni tra prodotti più degni rispetto ad altri: “Le distinzioni enfaticamente ribadite, come quella tra i film di tipo *a* e *b*, o quella fra i racconti pubblicati in settimanali di diverse categorie di prezzo, più che essere fondate sulla realtà e derivare da essa, servono a classificare e organizzare i consumatori, e a tenerli più saldamente in pugno” (Adorno 1947; tr. it. 1997, p. 129). D’altronde, per quanto riguarda il cinema non è un caso che il regista citato da Adorno e Horkheimer stessi in tono polemico non siano i maestri della Hollywood classica incardinati all’interno del sistema del *mainstream*, bensì Orson Welles (cfr. *ivi*, pp. 135-136), riconosciuto dal dopoguerra in poi uno dei più grandi geni della settima arte e di cui sono ben note le profonde divergenze e opposizioni, produttive e ideologiche, rispetto al sistema commerciale dell’industria cinematografica americana.

Insomma, Adorno viene da molti interpreti liquidato senza grandi sforzi, mentre – come è stato fatto già per il jazz da Giovanni Matteucci e Stefano Marino (Matteucci, Marino 2018) – l’approccio

probabilmente più stimolante e produttivo è l'adozione della categorie estetiche di Adorno proprio per comprendere tali fenomeni pop, che si rivelano assai più complessi e degni di considerazione estetica di quanto siano rispetto alla sbrigativa liquidazione di "industria culturale" in senso spregiativo. Per comprendere e capire affondo i fenomeni della popular culture contemporanea bisogna perciò fare un salto deciso rispetto ad Adorno, ma non per voltargli le spalle, perché proprio l'estetica di Adorno può diventare uno strumento di comprensione molto più utile rispetto alla vasta produzione saggistica ascrivibile ai cultural studies.

L'efficacia dei fenomeni della popular culture non è nella standardizzazione e nella faciloneria espressiva, ma proprio nella creatività sperimentale del settore commercial. È in *Teoria estetica* che troviamo considerazioni utili per un'analisi dei fenomeni culturali di massa, seppur Adorno non esprima mai dichiaratamente il suo interesse per tali fenomeni in relazione alla sua teoria dell'estetico. Le considerazioni che infatti Adorno svolge a proposito di quella che lui definisce "arte moderna", l'arte cioè emancipata dalla tradizione classica, distinta dalle avanguardie impegnate a contaminare il linguaggio artistico con la politica, ma anche dalla produzione dell'industria culturale, in realtà sembrano particolarmente attinenti ed efficaci proprio per indagare quest'ultima; Adorno aveva compreso come proprio l'arte moderna, se non vuole sparire totalmente, doveva necessariamente confrontarsi e contaminarsi coi linguaggi espressivi alternativi, classicamente distinti dall'arte. Tanto che il filosofo appare molto più severo nei confronti dell'"arte serena", come aveva già avuto modo di scrivere qualche anno prima della stesura di *Teoria estetica*: non perciò l'industria culturale, quanto quell'arte che ha la pretesa spesso di distinguersi dalla produzione di massa. Adorno usa raramente il termine "industria culturale" in *Teoria estetica*, e quando accusa la logica del *divertissement* parla appunto di "arte serena": "L'ingiustizia commessa da ogni arte serena, soprattutto dall'intrattenimento, è sì quella nei confronti dei morti, della sofferenza accumulata e muta" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 55).

Jameson afferma a tal proposito che si tratta della "differenziazione tematica cruciale fra l'"arte autentica" e quella offerta dall'industria culturale: entrambe sollevano la questione e la possibilità della felicità con il loro stesso essere, ma nessuna delle due la realizza; laddove però l'una vi mantiene fede con la negazione e la sofferenza, attraverso la rappresentazione della sua impossibilità, l'altra ci assicura che la felicità è in atto" (Jameson 1990; tr. it. 1994, p. 165). Ma qui il riferimento è ancora al celebre capitolo di

Dialettica dell'Illuminismo: sfugge a Jameson questa sfumatura nel passaggio all'ultima opera del filosofo tedesco. Mi riferisco al fatto che, in molti settori della popular culture contemporanea, dalla nuova serialità narrativa alla music-video passando per il fashion design e la musica rock, la logica del *divertissement* così espressa è sempre più marginale, mentre si insiste sulla dimensione della dissonanza, dell'inquietante e dell'oscurità.

Al carattere di dissonanza Adorno dedica numerose pagine di *Teoria estetica*; si tratta senza dubbio di uno dei caratteri tipici di quell'arte "moderna" che intende opporsi al mondo vigente del tardo capitalismo. Tale carattere di dissonanza, che fa tutt'uno con la dimensione frammentaria che per Adorno deve caratterizzare l'arte moderna, in realtà non lascia affatto estranea la produzione della cultura di massa e della popular culture. Non abbiamo a che fare semplicemente con l'opposizione tra la bella forma della "fantasmagoria" trasfigurata nell'ambito del settore commerciale e il non-bello o il brutto come forze oppostive e critiche dell'arte. E questo è lo stesso Adorno a dircelo, dal momento che evidenzia come la stessa dissonanza sia oggi attrattiva: infatti, nei linguaggi commerciali come nelle produzioni videomusicali – pensiamo all'opera di alcuni videomaker come Chris Cunningham, Floria Sigismondi o Daniel Askill –, gli elementi inquietanti diventano gli strumenti seduttivi più efficaci: "C'è più piacere nella dissonanza che nella consonanza: ciò restituisce all'edonismo misura per misura. Lo stridente, dinamicamente acutizzato, distinto in sé e dall'uniformità dell'affermativo, diventa attrattiva; e questa attrattiva, non meno del disgusto per la debolezza del positivo, conduce la nuova arte a una terra di nessuno, vicaria della terra abitabile" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 55).

Adorno qui già annuncia l'ulteriore complicazione speculativa: rispetto ai saggi di *Note per la letteratura* ad esempio, Adorno capisce bene che anche l'opposizione tra arte serena e di intrattenimento e arte moderna debba venire a sua volta dialettizzata. Il vortice dialettico così inghiotte la polarità abitualmente concepita tra "arte emancipata" da un lato (dal carattere "nero" o "grigio", lancinante, oscura, frammentaria) e "industria culturale" o arte serena dall'altro (legate al principio del godimento edonistico e del divertimento).

3.

Utilizzare le categorie di *Teoria estetica* di Adorno per comprendere la popular culture e perciò la tanto vituperata industria culturale può risultare non solo eretico, ma persino paradossale; ma se di paradosso si può parlare, deve essere chiaro che è un paradosso

da subito iscritto nelle maglie teoretiche del pensiero di Adorno, che spesso si rivela quanto mai produttivo proprio quando le categorie del suo approccio interpretativo entrano in tensione con quei fenomeni tanto bistrattati. D'altronde la severità del filosofo tedesco riconosceva sempre "al nemico", ovvero alla popular culture, una sagacia e una potenza enormi, di grande profondità dialettica e concettuale, non riducibili all'orizzonte oggi così in voga dell'accusa di "trionfo della banalità". Tutto questo appare chiaro proprio attraverso gli strumenti teorici di Adorno e in particolare a partire dalla "svolta estetica" che ha segnato la fase conclusiva della sua opera, perché come ha sostenuto Giovanni Matteucci:

[...] for current reality too, the aesthetic turn is by no means secondary, if it is true that globalization's driving forces are inextricably tied to the broader diffusion of an aesthetic dimension. This peculiar parallelism between critical theory's turn and late-capitalism development deserves attention, for instance, since it would explain if and to what extent the aesthetic outcome that Adorno experimented with his theory may contribute to a critical understanding of globalization. If all this were proven, then Adorno might be considered a (critical) philosopher of globalization insofar as his theory is aesthetic in a pregnant sense. (Matteucci 2017a, p. 41)

Non è un caso che lo stesso Matteucci, partendo da Adorno, metta in evidenza la centralità della figura propriamente estetica del "brivido" (*shudder*) come incontro/scontro con l'alterità, un'alterità nello stesso tempo seducente e mostruosa: "Ambiguously half way between the fear produced by the threat of something that might annihilate us and the pleasure for a sense of otherness which we come into contact with by means of a promise of solidarity. [...] And it is exactly in such sense of radical alterity, which is irreducible and yet desired, that lies the "negative positivity" of the aesthetic" (ivi, p. 45). E se è lo stesso filosofo italiano a chiedersi "What's left today of such an aesthetic shudder?" (ivi, p. 51), e perciò se e dove sia possibile recuperare tale vertigine estetica in grado di stimolare sensorialmente il fruitore, ebbene risulta evidente come l'astuzia della globalizzazione commerciale contemporanea sia stata quella di adottare tale brivido, non a caso flirtando e saccheggiando sperimentazioni e soluzioni stilistico-formali che in passato erano appartenute alle avanguardie artistiche.

In questo quadro di riferimento, il mondo delle *maison* dell'alta moda, tanto nelle loro pratiche di promozione quanto nell'ambito del *fashion design*, hanno investito molto sulla dialettica che connota le modalità di fruizione e di percezione dei caratteri essenziali dell'estetica contemporanea: proprio nel momento in cui inquieta e destabilizza, ferendo la percezione del fruitore, la moda contemporanea seduce e attrae, e questo perché deve essere chiaro come

“nell’epoca dell’estetizzazione non sia tanto la moda a dover cercare una legittimazione in quanto arte, ma sia piuttosto l’arte a dovere apprendere dalla moda strategie e logiche per recuperare efficacia, pervasività, comunicatività” (Matteucci 2017b, p. 18) e “persino qualcosa che è di per sé disgustoso può assumere valore estetico, come accade nell’arte” (ivi, p. 39). La morte, così come il “cadaverico” e quello che Benjamin definiva “sex appeal dell’inorganico” proprio a proposito dell’attrazione della società dei consumi e della moda, sono alla base del funzionamento dell’eterna e mai appagata ridefinizione della moda; il legame moda-morte, messo in luce all’alba della modernità da Baudelaire e Leopardi, riguarda il rapporto temporalità-eternità (cfr. Di Giacomo 2016, pp. 123-124) che se nella tradizione era sempre stato implicito e trasfigurato dalla bellezza canonica, oggi invece irrompe nella forma stessa esteriorizzandosi e sconvolgendo gli stessi principi della bellezza: il velo della bella apparenza è strappato e irrompe l’orrore, nell’arte come nella moda – si pensi alle produzioni di Alexander McQueen, Gareth Pugh e Nick Knight tanto nel *fashion* quanto nella grafica e nella fotografia.

Il mondo della moda contemporanea recupera il valore autentico e destabilizzante dello shock, largamente affrontato proprio da Adorno in *Teoria estetica*; lo shock è stato storicamente l’obiettivo del montaggio cinematografico prima che venisse assimilato dalla percezione collettiva:

Il principio del montaggio, come azione contro l’unità organica ottenuta con l’inganno, mirava allo *shock*. Una volta che quest’ultimo ha perso rilievo, ciò che viene montato ridiventa mera materia indifferente; il procedimento non riesce più a produrre per innesco una comunicazione tra estetica ed extraestetico, l’interesse viene neutralizzato in quanto interesse storico-culturale. Se dunque si resta, come nel cinema commerciale, alle intenzioni del montaggio, queste diventano uno scopo che irrita. (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 251)

Non è un caso che alcune avanguardie del cinema sperimentale astratto come il New American Cinema (Jonas Mekas, Stan Brakhage) nonché la videoarte delle origini abbiano tentato di emancipare il principio del montaggio dalla dimensione narrativa per recuperare proprio lo shock come azione sulla coscienza, ma lo shock perpetuo di queste forme si capovolge nell’inefficacia del sempre-identico. Come sostiene Adorno nei “Paralipomena” di *Teoria estetica* “La categoria del nuovo, in quanto negazione astratta di quella del durevole, coincide con quest’ultima: la sua invarianza è la sua debolezza” (ivi, p. 366), e come sottolinea Jimenez: “Se il bisogno di *choc* è sentito dall’individuo come una forma di adattamento alla società moderna, lo *choc* stesso acquista di conseguenza un

carattere familiare all'addestramento sistematico e non è più sentito come trauma, né come stigmata della realtà oppressiva e alienante" (Jimenez 1973; tr. it. 1979, pp. 100-101). D'altronde, è evidente che qui, tanto per Adorno quanto per Jimenez, l'obiettivo polemico è il sempre-uguale dello shock postmoderno, e perciò la maniacale rincorsa al nuovo da parte dei linguaggi promozionali ad esempio; e tuttavia non è fattore di poco conto che questi ultimi finiscano paradossalmente per coincidere proprio con le tecniche di alcune delle avanguardie più radicali della seconda metà del Novecento, per quanto la fruizione dello shock espressivo dell'arte contemporanea venga respinto con fastidio dal pubblico, mentre quest'ultimo gode irriflessivamente dello shock perpetuo imposto dal sistema dei mass-media.

L'avversione adorniana per le neo-avanguardie e per l'arte aleatoria testimonia il rifiuto di quell'arte adialettica priva di contenuto di verità, che rivendica con orgoglio la propria distanza dalla popular culture radicalizzando o il momento formale o l'abolizione del concetto stesso di forma. Non è un caso che proprio le modalità espressive radicali della videoarte e del cinema sperimentale, promosse con veemenza da teorici come Gene Youngblood (1970; tr. it. 2013), proprio nel momento in cui radicalizzano adialetticamente il principio dell'esaltazione autoreferenziale della forma assoluta, finiscano per consegnarsi negli anni Settanta e Ottanta al decorativismo caratteristico di molta produzione televisivo-digitale, dal videoclip musicale – che non a caso, negli anni Novanta, proprio per recuperare lo shock è maturato al punto di superare il montaggio fulminante optando per un ritorno all'istanza narrativa e all'elemento riflessivo, come nelle opere di Tarsem Singh e Michel Gondry – alle sigle e agli effetti visivi degli spot e del cinema d'animazione. A proposito proprio delle avanguardie videoartistiche, Jameson sostiene "il 'soggetto' più profondo di tutta la videoarte, e persino dell'intero postmodernismo, è precisamente la stessa tecnologia della riproduzione. [...] Se tutti i videotesti designano semplicemente il processo di produzione/riproduzione, allora si può supporre che finiscano tutti per essere 'lo stesso', in un senso particolarmente inutile" (Jameson 1991; tr. it. 2007, p. 109). Proprio la radicalità della proposta avanguardistica si è capovolta in pochi anni nel principio dell'assoluta autoreferenzialità, nei termini dell'esaltazione delle capacità tecniche, oppure nella chiusura in un ambito mistico e spiritualista (da Terry Riley a Bill Viola).

In realtà, già negli anni Sessanta, proprio Adorno in un saggio dedicato alla televisione aveva sottolineato proprio questo punto: "Many of the cultural products bearing the anticommercial trade-

mark 'art for art's sake' show traces of commercialism in their appeal to the sensational or in the conspicuous display of material wealth and sensuous stimuli at the expense of the meaningfulness of the work" (Adorno 1964, p. 214). Come sostiene Cornelius Castoriadis: "Come potrebbe l'arte avere come unico riferimento se stessa, senza diventare in breve semplice orpello o gioco nel senso più banale del termine?" (Castoriadis 2007; tr. it. 2007, p. 22). A essere messo in evidenza qui è il capovolgimento dialettico di molte avanguardie che, rivendicando un'assoluta autonomia – come nel caso dell'autonomia ontologica dell'arte algoritmica e di molta computer art, che rifiutano persino il momento mimetico di registrazione del mondo – finiscono per essere funzionali proprio alla stimolazione commerciale, traducendosi in mero decorativismo e ornamento.

4.

All'interno di questo ordine di discorsi, particolarmente rilevante è a mio avviso la riflessione di Adorno a proposito di un concetto molto dibattuto dall'estetica contemporanea, ovvero il concetto di kitsch. Gli studiosi del fenomeno (cfr. Mecacci 2015) fanno riferimento, ancora oggi, ai classici della letteratura sull'argomento (Umberto Eco, Gillo Dorfles, Clement Greenberg), ma in realtà nelle seguenti parole pubblicate sempre nei "Paralipomena" di *Teoria estetica* si trova una considerazione assai più efficace in relazione all'attuale popular culture: "Ciò che è perfetto, la bellezza stessa, dice: non sono forse bella? E con ciò pecca contro se stessa. Viceversa il più miserevole *kitsch*, pur presentandosi necessariamente come arte, non può impedire ciò che detesta, il momento dell'in-sé, la pretesa di verità che tradisce" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 427).

Un kitsch autocosciente è un ossimoro per le definizioni tradizionali del fenomeno: un oggetto dovrebbe essere kitsch suo malgrado, contro le sue ambizioni originarie che erano legate al bello. La pratica tipicamente postmoderna del *pastiche* (ripresa di stili, elementi e immagini del passato per la loro riattulizzazione senza alcuna finalità testimoniale) assume una connotazione dialettica: può essere regressiva, perché svuota il fenomeno del contenuto di verità, ma può assumere una prospettiva progressista nell'opera frammentaria, come montaggio tra parti che non si sacrificano alla bella apparenza. Se Žižek vede nel *pastiche* postmoderno esclusivamente una forma regressiva, perché il *pastiche* "funziona come una 'parodia vuota': uno storicismo radicale in cui tutto il passato si equalizza in sincronia con un eterno presente" (Žižek 2000; tr. it. 2013, p. 55), Geoff Boucher, sulla scorta di Adorno, sottoli-

nea come proprio il *pastiche* possa assumere dialetticamente una connotazione progressista: “When montage/*pastiche* is a *deliberate artistic commentary on aesthetic content*, signified through formal self-reflexivity and the historicisation of the materials, it becomes potentially subversive” (Boucher 2013, p. 137).

Nell'epoca delle ibridazioni continue e del *pastiche* postmoderno, della mescolanza culturale e storica e dell'indistinzione tra alto e basso, rock e eleganza, aristocrazia del gusto e trash, dagli anni Novanta si riabilitano il decorativo e l'eccesso baroccheggianti, caratteri che alimentano l'estetica mostruosa ed eccessiva, manierista e circense di videomaker e fotografi come Jonas Åkerlund, Édouard Salier e David LaChapelle. Ibridazione ed eterogeneità di stili e di elementi formali segnano questo orizzonte visuale, ed è proprio in questa eterogeneità bulimica di segni che trova posto quella che Fredric Jameson chiama “neostoria”: “Nel momento stesso in cui lamentiamo [...] l'eclissi della storicità, diagnosticiamo anche universalmente la cultura contemporanea come irrimediabilmente storicista, nel senso negativo di un desiderio onnipresente e indiscriminato di mode e di stili morti, o meglio ancora di tutti gli stili e le mode di un passato morto” (Jameson 1991; tr. it. 2007, p. 289). Nel consumo nostalgico il godimento emerge dalle associazioni immaginarie illogiche, attraenti emotivamente:

In questo sistema in cui i segni non rimandano che a se stessi senza altro scopo se non l'impatto spettacolare, mediatico e commerciale, siamo testimoni di una orgia di artifici, di orpelli e di effetti pubblicitari, di eventi emozionali che fanno un utilizzo eccessivo dei media, di stravaganze e di immagini estreme. Ogni giorno siamo bombardati da immagini trash e pornografiche, da programmi choc, da temi adescatori nelle trasmissioni televisive. (Lipovetsky, Serroy 2013; tr. it. 2017, p. 227)

Il kitsch è uno stile valorizzato solo di recente, che non è più esclusivamente sinonimo di cattivo gusto, dal momento che nell'estetica ipermoderna è legittima la corruzione dell'arte e del gusto. Come afferma il performer e artista Francesco Vezzoli, “Il kitsch è chic” (Vezzoli cit. in *ivi*, p. 257). Illuminanti le parole di Lipovetsky e Serroy sulla differenza rispetto al significato che il concetto aveva avuto in passato:

L'unica differenza risiede nel fatto che quel kitsch storico si prendeva sul serio e che la sontuosità della sua estetica decorativa e meringata proponeva una risposta alle tendenze rigide e rigorose dell'estetica classica, che affermavano l'armonia e l'equilibrio fino alla severità e alla privazione. Oggi il kitsch si mostra sia in modo diretto, con il suo fasto decorativo, la sua vitalità colorata e la sua libertà immaginativa, ma anche indirettamente, con una sensazione di giocare con il cattivo gusto e di assumerne in piena coscienza il lato eccessivo: un kitsch rumoroso, ma che non si prende mai per quel che è. (*Ivi*, p. 260)

Il kitsch tradizionale si prendeva sul serio, mentre il neokitsch contemporaneo “gioca” col cattivo gusto portandolo al punto limite. Proprio attraverso l’eccesso e il parossismo, il kitsch si riscatta perché evidenzia la coscienza che esso ha di essere tale. Il kitsch non è il risultato negativo che si ottiene contro le aspettative, ma il risultato volontariamente perseguito e abbracciato. Una pratica kitsch però che, invece di diventare kitsch suo malgrado, ovvero mostrandosi di cattivo gusto di contro alle sue intenzionalità originarie, è talmente spudorata e parossistica che “vuole” essere kitsch, “si sa” come kitsch, spostando il significato stesso del concetto – interessante sottolineare come Alessandro Amaducci parli di “kitsch volontario” e cattivo gusto consapevole a proposito della produzione di uno dei pionieri della videoarte come Nam June Paik e della sua ibridazione coi linguaggi del pop (Amaducci, Arcagni 2007, pp. 102-105). Il neokitsch continua a puntare all’intensità della sensazione: la perversione e gli eccessi non hanno più valore nell’ambito dell’avanguardia e della pulsione rivoluzionaria, bensì come strategie di attrazione dei linguaggi audiovisivi massmediali: è il paradosso di un’“arte trasgressiva e sovversiva che è allo stesso tempo di successo commerciale” (Lipovetsky, Serroy 2013; tr. it. 2017, p. 33).

L’estetica neokitsch ipermoderna supera i vincoli del modernismo artistico per abbracciare le logiche del lusso e della moda, del gusto postmoderno dell’eccesso e della trasgressione priva di sovversione e violazione dei criteri che regolano l’immaginario mercantile, particolarmente adatti a un loro potenziamento:

La pubblicità e la comunicazione delle grandi marche di lusso sono anch’esse impegnate al recupero dell’elemento di sfida e sfruttano il filone della trasgressione. Parate fasciste nelle sfilate di alta moda di Dior e Givenchy, immagini sexy per Gucci, accenni all’orgia per Versace, al lesbismo, alla masturbazione, all’androginità per altri creatori di moda. Un recente video di Dior proclama: “Tossicomane”. Con il “porno chic” – attualmente già passato di moda – il mondo del lusso ha barattato la propria immagine di rispettabilità con quella della provocazione, dell’anti tabù, del sensazionalismo (Lipovetsky 2003; tr. it. 2007, p. 59).

Bibliografia

Adorno, Th.W.

1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Science”, vol. 9, 1941; tr. it. *Sulla popular music*, Armando, Roma 2006.

- Adorno, Th. W, Horkheimer, M.
 1947 *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam; tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.
 Adorno, Th.W.
 1954 *How to Look at Television*, in "The Quarterly of Film, Radio and Television", 8, no. 3, pp. 213-235.
 1958 *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen; tr. it. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990.
 1967 *Résumé über Kulturindustrie*, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. *Ricapitolazione sull'industria culturale*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 58-68.
 1970 *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Amaducci, A., Arcagni, S.
 2007 *Music Video*, Kaplan, Torino
- Benjamin, W.
 1955 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Bernardelli, A.
 2016 *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Carocci, Roma.
- Castoriadis, C.
 2007 *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, Paris; tr. it. *Finestra sul caos*, Elèuthera, Milano.
- Debord, G.
 1979 *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris; tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2018.
- Di Giacomo, G.
 2016 *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma.

Fisher, M.

2009 *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, John Hunt Publishing Ltd., New Alresford; tr. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2018.

Frith, S.

1978 *The Sociology of Rock*, Constable and Company Ltd, London; tr. it. *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982.

1988 *Music for pleasure*, Polity Press, Cambridge; tr. it. *Il rock è finito*, EDT, Torino 1990.

Garroni, E.

1992 *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano.

Heidegger, M.

1950 *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 2002.

Jameson, F.

1990 *Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, Verso, London; tr. it. *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, Manifestolibri, Roma 1994.

1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham; tr. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

1992 *Signature of the Visible*, Routledge, London-New York; tr. it. *Firme del visibile*, Donzelli, Roma 2003.

Jimenez, M.

1973 *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Bourgois, Paris; tr. it. *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, Cappelli, Bologna 1979.

Lipovetsky, G.

2003 *Luxe éternel, luxe émotionnel*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il tempo del lusso*, Sellerio, Palermo 2007.

2013 *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris; tr. it. *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo 2017.

Matteucci, G.

2017a *Adorno's Aesthetic Constellation from Shudder to Fashion. A Form of Life in the Age of Globalization?*, in "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", 62/1.

2017b *Estetica della moda*, Bruno Mondadori, Milano.

Matteucci, G., Marino, S.

2018 *Variazioni sul jazz*, Mimesis, Milano.

Mecacci A.

2015 *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna.

Miklitsch, R.

2006 *Roll over Adorno*, State University of New York Press, Albany.

Türcke, C.

2002 *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*, C. H. Beck, München; tr. it. *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

Vattimo, G.

1991 *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.

Witkin, R.W.

2003 *Adorno on Popular Culture*, Routledge, London-New York.

Youngblood, G.

1970 *Expended Cinema*, Dutton & Co., New York; tr. it. *Expended Cinema*, Clueb, Bologna 2013.

Žižek, S.

2000 *The Fragile Absolute*, Verso, London; tr. it. *Il trash sublime*, Mimesis, Milano 2013.

Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno

di Antonio Valentini

ABSTRACT

Il saggio propone una lettura della nozione adorniana di *mimesis* che ruota intorno all'esplorazione del nesso "brivido-immagine". Assumendo come referente privilegiato dell'indagine la riflessione che Adorno sviluppa in *Teoria estetica*, l'indagine si orienta in particolare verso la messa a fuoco di tre fondamentali nodi teorico-problematici: l'idea di *mimesis* come presupposto del "comportamento estetico"; la possibilità di ricomprendere la *mimesis* come "frammento": come soglia oscillante tra "ripetizione" e "differimento", ossia tra identità e alterità; la questione del rapporto tra "espressione" ("natura") e "costruzione" (*téchne*). A profilarsi, così, è un'idea di opera d'arte come esibizione esemplare dello statuto di "soglia" ascrivibile, più in generale, all'idea di *mimesis*.

The paper proposes a reading of the Adorno's notion of mimesis, which rotates around the exploration of the nexus "shudder-image". Assuming as a special point of reference the reflection that Adorno develops in the Aesthetic Theory, the inquiry is particularly focused on three fundamental theoretical-problematic knots: the idea of mimesis as the pre-condition of the "aesthetic behavior"; the possibility of re-understanding the mimesis as a "between": as a threshold swinging between "repetition" and "difference", i.e. between identity and alterity; the question of the relationship between "expression" ("nature") and "construction" (téchne). Therefore, what emerges is an idea of work of art as an exemplary exhibition of that statute of "threshold" that, more in general, could be ascribed to the idea of mimesis.

Parole chiave

Mimesis, Comportamento estetico, Brivido-immagine, Ripetizione-differenza
Mimesis, Aesthetic Behavior, Shudder-Image, Repetition-Difference

1. *Brivido, immagine e "modo estetico di comportarsi": la mimesis come "soglia" tra identità e differenza*

Con l'obiettivo di tracciare una possibile traiettoria di approfondimento nell'esplorazione della nozione adorniana di *mimesis*, vorrei prendere le mosse dall'analisi di alcune fondamentali osservazioni che troviamo nella sezione "Teorie sull'origine dell'arte. Excursus", contenuta in *Teoria estetica*, lì dove Adorno scrive: "Il comportamento estetico non è né immediatamente mimesi né la

mimesi rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata”. Qui, a essere decisivo è innanzitutto il riconoscimento del fatto che la mimesi assurge in qualche modo al rango di *condizione interna* del “comportamento estetico”, o – sono sempre parole adorniane – del “modo estetico di comportarsi”. Poco dopo, lo stesso Adorno sostiene che un tale “comportamento estetico” dovrebbe essere definito come la “capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d’oca fosse la prima immagine estetica” (Adorno, 1970; tr. it. 2009, pp. 449-450).

Per orientarsi nella comprensione di questa affermazione, è opportuno leggerla in stretta connessione con un altro passo adorniano, che pure è iscritto nel medesimo contesto argomentativo al quale stiamo rivolgendo ora la nostra attenzione, quello cioè in cui “il modo estetico di comportarsi” viene identificato con “la capacità di percepire nelle cose *più* di quel che sono”. La sorprendente ricchezza di implicazioni sottesa a questa battuta adorniana, già di per sé quantomai significativa, è ulteriormente segnalata dalla precisazione che immediatamente la segue; subito dopo il “punto e virgola” che separa (congiungendole) le due battute, infatti, Adorno aggiunge: “Lo sguardo sotto cui ciò che è *si muta in immagine*” (ivi, p. 448).

Ora, nell’impostare il discorso in questi termini, Adorno fa cadere l’accento su un punto preciso. E cioè sul fatto che al comportamento estetico è inscindibilmente connesso il mostrarsi di una *eccedenza immaginativa* che è immanente alla nostra relazione con l’esperienza, al vincolo che ci lega percettivamente al mondo, e che qui viene appunto descritta nei termini di un “più”. Il motivo del “più”, ossia del *mehr*, costituisce – come sappiamo – uno dei *core concept* filosoficamente cruciali della riflessione estetica adorniana. Si tratta, infatti, di una nozione con la quale Adorno designa l’apparizione di un’istanza incrementale – un “oltre”, un “al di là” – che, nell’immanenza del dato, nella fattualità cioè dell’empiricamente esistente, trascende il dato stesso. *Percepire nelle cose più di quel che sono* significa, dunque, *cogliere nel dato l’altro del dato*¹: quella “possibilità del possibile”, come tale indeterminata, che il dato fenomenico custodisce virtualmente al suo interno, e che il “modo estetico di comportarsi” ha la capacità di risvegliare, restituendole voce e facendola irrompere in primo piano.

In questo quadro, a essere meritevole della massima attenzione è proprio il nodo che viene a stringersi tra le nozioni di “brivido”, “mimesi” e “immagine”. Se è vero infatti che il comportamento

¹ Cfr. Di Giacomo (2004; 2016a; 2016b).

estetico implica l'apertura all'eccedenza del possibile, e se l'annuncio di una tale possibilità inespressa è qualcosa di originariamente radicato nell'esperienza per così dire "fondativa" del brivido, allora è esattamente al livello della disposizionalità mimetica che occorre rintracciare i presupposti di questo reciproco implicarsi di brivido e immaginazione. Nel riconoscere dunque la funzione condizionante svolta dalla mimesi, nel ravvisare in essa il *principio genetico* del comportamento estetico – la fonte sempre attiva del suo "sprigionarsi" e del suo avere-luogo, secondo modi e forme nei quali la mimesi "si conserva modificata" –, Adorno ci indica la via da percorrere per tentare di gettare luce su quella connessione. Questo vuol dire che, nello stesso atteggiamento mimetico, nella ritmica che ne scandisce il movimento, è possibile individuare un insieme di tratti e salienze la cui messa a fuoco è in grado di contribuire fruttuosamente alla ri-comprensione di *entrambi* i momenti appena evocati, e cioè tanto dell'esperienza del "brivido" quanto della capacità di "farsene immagini".

Ebbene, già a questo livello, ciò che si profila è il tenore irrimediabilmente *duplice* del processo mimetico: quella sua irriducibile ambiguità che il comportamento estetico ha la virtù di portare a manifestazione in modo flagrante, e che come tale esclude la possibilità di leggere la mimesi sia nei termini di una mera *assimilazione di sé all'estraneo*, sia nei termini di un movimento orientato verso l'*assorbimento del non-identico*, verso la sua riduzione a identità, e quindi verso la sua neutralizzazione. Uno dei tratti distintivi della mimesi, piuttosto, deve essere rintracciato nel suo carattere di "soglia": nel suo istituirsi come un autentico *frammento* indecidibilmente sospeso tra quei termini insieme opposti e complementari che sono l'identità e la differenza, la partecipazione e il distacco². Da un lato, dunque, l'immediatezza antepredicativa del "sentirsi coinvolti" nell'esperienza (o dello "stare dentro") e, dall'altro lato, la mediazione implicitamente all'opera in ogni distanziamento teorico-riflessivo (in quanto espressione, invece, di uno "stare fuori": di un "porsi all'esterno" rispetto a quella medesima esperienza).

Per un verso, infatti, ciò che la mimesi esprime è l'esigenza di "farsi uguali a qualcosa d'altro" (cfr. *ivi*, p. 447): mimetico è quell'impulso alla *massima prossimità* che, interrompendo la continuità e la compattezza dell'identico, spinge quest'ultimo verso la de-coincidenza, verso l'oltrepassamento dei propri confini categoriali. Potremmo anche dire, in termini nietzscheani: verso la dissoluzione del *principium individuationis*. Da questo punto di vista,

² Sull'idea di *mimesis* in quanto espressione di un "tra-due", cfr. Gebauer, Wulf (1992; tr. fr. 2005, p. 477 ss).

declinata cioè come sentimento di affinità con il non-identico, la mimesi viene a configurarsi come una vera e propria spinta all'immedesimazione: è quell'*orientamento verso l'altro* per il quale l'interno entra nell'esterno non meno di quanto l'esterno faccia il suo ingresso nell'interno, lasciandosene assorbire per incorporazione³. Si tratta, insomma, di un posizionamento prospettico del soggetto che si contraddistingue per la sua attitudine a *rimettersi all'altro*, per la sua capacità di aprire al non-identico la possibilità di vedersi⁴: la possibilità di vedere il proprio riflesso – il riflesso della propria inoggettività – nello specchio del volto che lo sta guardando, e che da quello stesso sguardo, simultaneamente, si sente “ri-guardato”.

Ricompresa dunque come impulso a “farsi uguali” a qualcosa che è altro da sé, l'idea di mimesi fa segno verso una modalità di frequentazione dell'esperienza, verso un modo di abitare il mondo, nel cui orizzonte la relazione con l'estraneo si qualifica innanzitutto per i suoi tratti di reciprocità e di reversibilità: per il suo essere intonata a un sentimento di appartenenza, o di inerenza, al mondo. Sotto questo profilo, è proprio la mimesi a rammemorare l'originarietà, e insieme l'inevitabile forza anticipante, di quella condizione di *indivisa comunione tra il senziente e il sentito* che risulta più originaria e più fondamentale rispetto all'insorgenza di ogni dualismo epistemologico: rispetto al prevalere di una lettura del rapporto “soggetto-oggetto” in termini astrattamente dicotomici, in termini insomma di pura frontalità.

E tuttavia, per altro verso, non si può non tenere conto dell'insopprimibile “coefficiente di razionalità” che è pur sempre all'opera non soltanto nell'effettivo estrinsecarsi dell'agire mimetico, ma anche nel suo stesso istituirsi⁵: quella sua ineludibile connessione con la dimensione tecnico-costruttiva del *poièin* che si rende esplicita nell'idea di una mimesi concepita come prassi strutturante e modellizzante: come messa in atto, insomma, di una strategia artigianale e fabrile consapevolmente orientata verso la *produzione* di un “mondo di immagini”. A questo livello, l'istanza mimetica del *figere*, comunque declinata, è pur sempre l'espressione di un *figuram imponere*⁶: è il manifestarsi di una attitudine plastico-formativa

³ A questo riguardo, cfr. Wulf (1998; 2007; 2018).

⁴ Cfr. Gebauer-Wulf (1992; tr. fr. 2005, in part. pp. 437-455).

⁵ Sul nesso “mimesi-razionalità” nella riflessione estetica di Adorno, cfr. (Ruschi 1990, in part. pp. 59-83). Per una complessiva e approfondita messa a fuoco della nozione adorniana di *mimesis*, è comunque ineludibile il rimando a Früchtl 1986.

⁶ La dizione proposta è mutuata da un importante passo del *De lingua latina* di Varrone: “*factor cum dicit 'fingo' figuram imponit*”. In merito, cfr. Desideri (2004, pp. 122-123, p. 156).

che, non accontentandosi del già-esistente, e insieme avvertendo come trascendibile la configurazione attualmente esibita dalle cose, opera in direzione di una differente possibilità di schematizzazione del materiale sensibile offerto dall'empiria. Si tratta dunque di una attitudine che ha di mira l'instaurazione di una inedita compaginazione sintattica dell'esperienza: la costruzione di uno *scenario di perspicuità* governato da regole nuove, da regole cioè non deducibili analiticamente dalla fattualità di ciò che è già-dato.

2. Il polimorfismo funzionale della mimesis: il nodo "ripetizione-differimento"

Le stesse metamorfosi che l'agire mimetico ha subito, sotto il profilo funzionale, nelle diverse fasi di sviluppo della cultura, mostrano con chiarezza questa compresenza simultanea al suo interno di istanze qualitativamente eterogenee e anzi contrapposte. Con ciò si sta alludendo, in particolare, al passaggio dallo stadio "pre-magico" – dove *conservazione della vita* e *sottomissione alla natura* finiscono per coincidere, dove a prevalere cioè è la tendenza da parte del sé a "regredire" e a "perdersi", a scopo difensivo, nella atemporalità della "morta natura" (come esemplarmente testimonia la pratica del "mimetismo" o *mimicry*⁷) – allo stadio propriamente "magico", dove della *mimesis* viene fatto un uso già intenzionalmente regolato e organizzato, fino ad arrivare a quella fase ulteriore, e ormai pienamente "storica", che si pone invece in modo esplicito sotto il segno della "prassi razionale" e del "lavoro".

In corrispondenza di quest'ultimo snodo, lo sviluppo della relazione appunto "regolata" che l'uomo ha ormai instaurato con la *mimesis* mette capo all'affermazione della cosiddetta "ragione strumentale", intesa come comportamento razionale orientato verso il conseguimento di scopi determinati: come pensiero oggettivante e calcolante fondato sulla connessione "mezzi-fini". Ciò che qui si realizza, allora, è il passaggio da una mimesi intesa come sottomissione del sé al cieco dominio della natura a una mimesi intesa piuttosto come subordinazione dell'uomo al dominio esercitato da quella razionalità astratta che, nello sviluppo della cultura occidentale, si caratterizza per l'attitudine a irrigidirsi nella sua chiusura autoreferenziale: nella *tautologia* della propria pretesa sistematica onni-inclusiva. La conseguenza è il prevalere di quella che Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, nella loro *Introduzione* alla nuova

⁷ Cfr. Caillois 1938; tr. it. 1998; per una parziale ricomprensione del tema della *mimicry* così come questo viene sviluppato nel volume appena menzionato, cfr. Caillois (1958; tr. it. 2019, in part. pp. 36-40).

edizione einaudiana di *Teoria estetica* (2009) hanno definito una “*tèchne* amusica”, intendendo con ciò una *tèchne* immemore. Immemore perché scissa dalla sua stessa scissione: perché caratterizzata dalla tendenza a rimuovere le dissonanze che la abitano e che le sono genealogicamente immanenti.

E tuttavia, pur giocando un ruolo decisivo sia a livello del *mimetismo premagico* – nel promuovere il ripristino di quella condizione di “unità con le cose” che il soggetto, tuttavia, paga al prezzo dell’autoalienazione –, sia nel dispiegamento del processo di affermazione della razionalità tecnico-strumentale, la messa in opera della *mimesis* ha la virtù di sottrarre l’uomo all’alternativa seccamente dicotomica tra questi due possibili esiti: tra la sottomissione di sé al cieco dominio della natura, da un lato, e dall’altro lato la non meno alienante e reificante sottomissione dell’uomo al dominio esercitato dal principio di identità.

Non a caso, già al livello di quello stadio che Adorno chiama “pre-animistico”, è l’intervento della mimesi ad attestare come la presunta “unità essenziale di tutto il vivente” presupponga già, sia pure implicitamente, una *scissione* (più o meno avvertita) tra forma e materia, o almeno – precisa Adorno – una oscillazione tra l’ammissione dell’unità e l’ammissione della molteplicità. Già in corrispondenza di questo stadio, l’unità si mostra inestricabilmente intrecciata alla molteplicità, al di là di ogni loro “triviale” antitesi (cfr. *ivi*, p. 445). Se è vero infatti che si può imitare solo *ciò che non si è*, e se è possibile farlo anzi proprio in ragione di questo “essere-altro” da parte del soggetto imitante rispetto all’oggetto del suo imitare, allora non si può non rilevare come, già al livello delle fasi più arcaiche della cultura umana, il dispiegamento del processo mimetico induca a una presa in carico della relazione di coappartenenza che viene a stabilirsi tra *ripetizione e differimento*: tra conferma del dato e trascendimento della sua presunta fissità⁸.

Da questo punto di vista, se è vero che “le immagini protostoriche devono essere state precedute dal modo mimetico di comportarsi”, dal prevalere cioè dell’impulso a “farsi uguale a qualcos’altro”, è altrettanto vero che a un tale slancio verso l’assimilazione di sé al non-identico – all’“identificazione mimica con l’oggetto naturale”⁹ – è pur sempre immanente la tensione verso la messa in opera di quella disposizionalità iconico-artefattuale che si traduce nella produzione di un “mondo di immagini”: nella costruzione di

⁸ Su questo punto, mi permetto di rinviare a Valentini 2018. Più in generale, per una ricca analisi del tema della *mimesis*, considerato nella sua multidimensionalità, cfr. i contributi contenuti in Desideri, Talon-Hugon (2017).

⁹ Cfr. Matteucci (2012, p. 169).

uno scenario di senso capace di rendere percepibile l'intervento formativo dell'uomo (la "mano" del produttore, il suo gesto modellante-configurante). Così, è precisamente all'esercizio di questa disposizionalità iconica che è imputabile l'emergere di un'istanza di *distanziamento* dall'immediato: l'affiorare, insomma, di quel "momento di dissimulazione che ha come sviluppo tendenziale l'auto-nomizzazione della configurazione estetica"¹⁰.

In questo senso, che nello stesso orizzonte pre-istorico il "modo mimetico di comportarsi" risulti "non del tutto coincidente con la fede superstiziosa nell'influsso diretto" è l'attestazione del fatto che, nell'effettivo articolarsi della prassi mimetica, autonomia e non-autonomia – il momento dell'autoreferenzialità e quello dell'eteroreferenzialità – si configurano come termini indisgiungibilmente correlati. Si tratta infatti di polarità che, propriamente, si *co-costituiscono*: "Se un momento di distinzione tra i due [tra l'immediatezza del "modo mimetico di comportarsi" e il carattere già in qualche modo mediato delle "immagini protostoriche"] non si fosse preparato in un lungo arco di tempo, i sorprendenti tratti di formazione integrale autonoma nelle figure rupestri sarebbero inspiegabili" (ivi, p. 447). È quanto testimonia anche la pratica simbolicamente *efficace* del rituale: la materialità della "cornice di senso" contingentemente chiamata a incarnarla – la stessa postura che il *corpo in azione* del soggetto imitante viene ad assumere nel momento in cui "mette in scena" se stesso per mimare ciò che è altro da sé – ha la virtù di richiamare l'attenzione sul carattere autosufficiente del proprio gesto, intendendo con ciò la sua autoconsistenza, la sua capacità di *presentare se stesso* in quanto evento che ha in sé la ragione di sé, che ha cioè la forza di imporsi come una dimensione autonomamente significativa¹¹.

Con riferimento invece al ruolo giocato dalla mimesi nel contesto di una configurazione della prassi già segnata dal trionfo della ragione strumentale, c'è da dire che, se a caratterizzare questa modalità di strutturazione dell'esperienza è il fatto che al suo interno il dominio dell'uomo sulla natura si capovolge in un dominio dell'uomo sull'uomo – nella riduzione di ogni pratica di vita o di sapere a strumento del *conatus sese conservandi* della ragione strumentale –, a questo livello la mimesi è in grado di funzionare come una sorta di potente *correttivo*: come una risorsa pratico-cognitiva da salvaguardare, e da riattivare, contro la pretesa totalitaria avanzata dal principio di identità. Restituita infatti al suo statuto di "soglia" – riconsiderata, cioè, come atteggiamento che si dispiega sull'orlo

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. Wulf (2018, in part. pp. 151-197).

di quel bilico dove gli opposti non smettono di cortocircuitare tra loro –, la mimesi si qualifica per la sua capacità di promuovere il riconoscimento dell'*istanza di crisi* immanente a ogni ordine logico-categoriale storicamente dato: per la sua capacità di rendere percepibile la non-riducibilità dell'esperienza al piano della mera *tèchne*, la non-disponibilità del concreto a dissolversi nell'astratta atemporalità di un giudizio analitico.

In questa prospettiva, se è vero che la “coscienza senza brivido” – come scrive Adorno – è una “coscienza reificata”, è anche vero che “una *ratio* senza mimesi nega se stessa”. E questo con la consapevolezza che “la facoltà mimetica coincide con quella qualitativa” (ivi, p. 449). Alla facoltà mimetica, infatti, pertiene in modo paradigmatico quell'attenzione al minuscolo, quell'attenzione cioè al dettaglio, all'infinitamente piccolo, al non-misurabile, nella quale lo stesso Adorno ravvisa uno dei tratti salienti dell'estetico e che, nella *Dialettica negativa*, viene descritta nei termini di una *capacità di differenziare*. Essere in grado di “differenziare” significa *esperire l'oggetto* secondo una modalità che *trae il suo impulso dalla cosa*¹², dalla sua stessa qualitatività: dalla pluristratificazione dello spessore di senso che viene a manifestazione nel suo farsi incontro nella forma di un “questo qui”, nella forma cioè di un *concretissimum* che risulta sempre riottoso e refrattario rispetto a ogni sintesi categoriale, rispetto a ogni pretesa logotetica avanzata dalla coscienza soggettiva¹³.

Scrivendo dunque Adorno: “È differenziato chi in essa [ovvero nella cosa] e nel suo concetto è in grado di distinguere anche il minuscolo e ciò che sfugge al concetto”. E aggiunge: “Solo la differenziazione arriva al minuscolo. Nel suo postulato, quello della capacità di esperire l'oggetto – e la differenziazione è la sua esperienza fattasi forma soggettiva di reazione –, trova rifugio il *momento mimetico* della conoscenza, quello dell'affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto” (Adorno 1966; tr. it. 2004, pp. 42-43). Vale quindi massimamente per l'atteggiamento mimetico, adornianamente inteso, quella “misura flessibile di Lesbo”¹⁴, quella *regula flexilis Lesbiorum*, che Vico tematizza (riprendendola da Aristotele) nel *De nostri temporis studiorum ratione*, e che consiste non già nella pretesa di “*ad se corpora dirigere*”, nella pretesa cioè di conformare a sé il materiale empirico, ma piuttosto nella capacità che il pensiero ha di “*se ad corpora inflectere*”¹⁵. Si tratta, cioè, di quella capacità di

¹² Cfr. Adorno (1966; tr. it. 2004, p. 42).

¹³ Cfr. Desideri, Matteucci (2009, pp. xvii-xxi).

¹⁴ Cfr. Matteucci (2012, p. 126).

¹⁵ Cfr. Vico (1709; tr. it. 2010, pp. 66-67).

rispettare l'insopprimibile alterità delle cose che fa tutt'uno con la disponibilità a *porsi in ascolto* del sensibile. Procedere secondo la *regula flexilis Lesbiorum* significa, allora, farsi carico del compito di rendere giustizia all'unicità delle cose: alla loro insostituibilità, alla loro non-ripetibilità a parità di senso.

3. Sulla soglia dell'aisthesis: l'atteggiamento mimetico tra "natura" e tèchne

Ricompresa dunque nei termini di una *tensione polare necessariamente irrisolta* tra istanze che sono insieme antitetiche e interdipendenti, la nozione di mimesi convoca sulla scena uno dei nodi teorici più aspramente problematici della riflessione estetica adorniana: quello relativo al rapporto di reciproca presupposizione che unisce (nel momento stesso in cui li divide) *spirito* e *natura*, vale a dire: natura e storia, o ancora natura e *tèchne*. Proprio tenendo conto di questa ambivalenza, allora, è possibile cogliere la posta in gioco implicita nell'affermazione adorniana secondo la quale, nel "riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività", nel suo aprirsi appunto all'inassimilabile eccedenza dell'altro, il "modo estetico di comportarsi" è in grado di coniugare – scrive Adorno – "eros" e "conoscenza" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 450). Da un lato, dunque, quella che potremmo chiamare la nostra "collusione" con l'altro, il nostro abbinamento solidale con il campo percettivo all'interno del quale siamo innanzitutto immersi – la nostra capacità di *interagire con* il manifestarsi di una qualificazione modale del sensibile dalla quale ci sentiamo affetti e che ci invita allusivamente a partecipare al suo orizzonte di "gioco"¹⁶ –, e dall'altro lato la nostra capacità di *prendere le distanze* dall'oggetto del nostro contemplare, da quanto il soggetto cioè tenta di "mettere in forma", elaborandolo immaginativamente.

La stessa esperienza del brivido può essere allora vantaggiosamente ripensata come primo livello di estrinsecazione dell'impulso mimetico: come una sorta di configurazione inaugurale della *mimesis* che, qui – nel brivido appunto –, emerge sotto il profilo della sua ineluttabile passività: sotto il profilo cioè della sua esposizione a un "fuori" che, nel trascendere la costruttività del gesto mimetico, rende tuttavia possibile la sua attivazione, l'innescò (e insieme l'espansione) delle sue potenzialità poetico-configuranti. A motivare dunque l'accoppiamento delle nozioni di *brivido* e di *mimesis* è precisamente la condivisione di quel tratto aspettuale comune a entrambe che è il loro essere espressione – sia pure secondo

¹⁶ Sul ruolo antropologicamente prioritario e fondativo svolto dalla dimensione dell'"esperienza *con*", cfr. Matteucci 2019.

profilature diverse e con diverse accentuazioni – di un *urto* con l'in sé delle cose¹⁷. L'in sé delle cose è il totalmente estraneo. È ciò che sempre e di nuovo si annuncia nella soglia ritmicamente oscillante dell'*aisthesis*: sul crinale di quell'esperienza di confine dove la comunità con l'altro, il farsi incontro della sua affinità con il medesimo, non è mai disgiungibile dalla percezione del suo infinito ritrarsi, del suo lasciarsi cogliere cioè solo come assenza, e quindi in ultima istanza solo come “nulla” (nulla di dicibile, nulla di linguisticamente articolabile, nulla di traducibile nella forma di un giudizio copulativo)¹⁸.

Con ciò si sta alludendo all'esperienza di un *essere-toccati da altro* al quale non può che essere attribuito un carattere espropriante e desoggettivante: un carattere, dunque, traumatico e spaesante. Ma il tenore plastico-costruttivo del “fare” mimetico affiora proprio a questo livello, al livello cioè dei modi e delle forme attraverso i quali il soggetto, nel sentirsi colpito dall'improvviso prorompere dell'inassimilabile, reagisce al trauma: alla *ferita* non mai veramente suturabile prodotta da quel contatto, che ha la forza di interrompere la coerenza e la coesione del pur precario ordine di senso fino a quel momento vigente. La risposta, auspicabilmente sensata, con la quale l'uomo tenta di dare un nome (o un volto) a ciò che ne è privo consiste, infatti, nella messa in esercizio della capacità (universalmente umana) di restituire *in effigie* la cieca a-intenzionalità del brivido, la sua costitutiva opacità: *trasformare le cose in immagini* significa esattamente questo.

Riconsiderato allora come “produzione di immagini”, l'atteggiamento mimetico si precisa come il tentativo sempre rinnovato di *compensare* quello scacco, quell'esperienza dolorosa di perdita e di mutilazione, che è immanente a ogni percezione e che induce a ripensare quest'ultima come una vera e propria sedimentazione di traumi percettivi sempre e di nuovo *da elaborare*. All'urto con l'in sé delle cose, al manifestarsi della sua resistenza a qualunque possibilità di penetrazione da parte della teoria, il soggetto risponde con la presa in carico del compito di conferirgli un senso, di farsene cioè una qualche (pur parziale e provvisoria) rappresentazione. Di conseguenza, se rappresentare l'irrappresentabile significa tentare di *rendere presente un'assenza*, e se è appunto in quanto presenza di un'assenza che l'immagine-*mimema* si qualifica per la sua funzione insieme *sostitutiva* e *suppletiva*, allora ciò che a questo livello viene in primo piano è, innanzitutto, la forza inventiva e attivamente

¹⁷ Cfr. Desideri (1998, pp. 185-187).

¹⁸ Sulla possibilità di ricomprendere il fenomeno percettivo nei termini di un “segno” *orlato di nulla* (o *intramato di vuoto*), cfr. C. Sini (1989).

te progettuale della mimesi: il suo darsi come sforzo compositivo orientato verso la costruzione di una trama di relazioni che aspira a “valere *come*”, che si pone cioè come qualcosa che “sta *in luogo* di qualcos’altro”, o “*al posto* di qualcos’altro”.

4. Tra “espressione” e “costruzione”: l’opera d’arte come esibizione esemplare dello statuto di “soglia” ascrivibile alla mimesis

E tuttavia, se è vero che “imitare” – almeno a un certo livello – significa tentare di *rendere proprio ciò che è estraneo*, è anche vero che in questo sforzo di appropriazione dell’estraneo si deve leggere l’*avere-di-mira* il conseguimento di un *tèlos* che non smette di esibire la sua irraggiungibilità. È quanto viene a manifestazione, con la massima flagranza, nel caso dell’opera d’arte. Se l’*aisthesis* costituisce infatti – più in generale – la soglia che incessantemente annuncia il ritrarsi dell’Altro, la frizione cioè tra l’identico e l’eterogeneo, allora uno dei tratti distintivi della mimesi artistica deve essere ravvisato precisamente nella sua capacità di *ripetere* artificialmente e intenzionalmente quella “soglia”: nella sua capacità di raddoppiare il crinale di quel precipizio in una forma, per così dire, intensificata e potenziata.

In questo senso, si può dire che alla mimesi artistica inerisce la capacità di *mimare* e di *riprodurre*, traducendola in una compaginazione sintattica semanticamente densa e strutturalmente inquieta, quella coappartenenza di fuga e inseguimento, di assimilazione e ritrazione che costituisce, più in generale, uno dei tratti salienti del nostro commercio percettivo con l’esperienza: l’arte, per dirla garronianamente, “ce ne fa accorgere”¹⁹. Nel dare corso, infatti, a una sintesi dell’eterogeneo che ripete il referente al quale rinvia – senza però dissolversi nel rimando all’altro: nel rinvio a ciò che è estraneo rispetto alla legge formale che presiede monadologicamente al suo funzionamento –, la mimesi artistica non smette di *fare segno* verso quel fondo oscuro, liminarmente presupposto da ogni nostra esperienza determinata, che può rendersi in qualche modo pensabile solo *per il tramite* della costruttività insita nello stesso gesto mimetico, ma che nondimeno la eccede, sopravanzandola infinitamente.

È questo, com’è noto, uno dei cardini attorno ai quali ruota la teoria adorniana dell’arte: la consapevolezza del fatto che – all’interno dell’opera – la mimesi agisce, in modo esemplare, come una vera e propria *istanza critica*, come un principio di differimento

¹⁹ Cfr. Garroni (2005, p. 98).

capace di mettere in questione, fino a scardinarlo immanentemente, il piano tecnico-compositivo della costruzione. Da questo punto di vista, si può dire che il momento mimetico dell'opera consiste precisamente nella *cesura*, nella *discontinuità* introdotta dall'improvviso emergere di quel differimento: è l'urto generato dal mostrarsi di una *forza* che, dall'interno stesso della *forma*, è in grado di interrompere la sua concordanza, ponendola in attrito con se stessa e rendendola così dissonante fin nella sua più intima fibra.

Se è vero infatti che una tale concordanza è qualcosa che la forma è in grado di esibire in virtù di una *regola* (concettualmente indeterminata) che l'opera *si è data da sola*, in modo cioè autonomo, è anche vero che essa trae il suo nutrimento, paradossalmente, solo dal rinvio al non-identico: solo dal risuonare, al suo interno, di quelli che Adorno chiama gli "impulsi mimetici". Nel farsi dunque rammemorazione del brivido arcaico implicitamente condensato nella dinamica di quegli impulsi, l'opera si rende percepibile come un autentico *campo energetico*: un campo costituito da forze che risultano vettorialmente orientate e che interagiscono produttivamente tra loro proprio nella forma del contrasto, proprio nell'esibire la loro collisione reciproca. Nell'arte – osserva in proposito Adorno – la mimesi "è il prespirituale, il contrario dello spirito": si tratta cioè di quell'istanza propriamente *espressiva* che non smette di irrompere, *attraverso* la costruzione, e *grazie* ad essa, come l'altro *di* ogni possibile costruzione, come un'istanza insomma di ordine "meta-tecnico"²⁰.

Abbiamo a che fare però con un non-costruibile che è tale precisamente in virtù del suo essere sempre e di nuovo *da costruire*: del suo essere, cioè, sempre e di nuovo *da configurare*. A venire in chiaro, così, è la consapevolezza che l'espressione non è mai davvero disgiungibile dal suo termine correlativo: da quel suo "altro" che pure incessantemente la nega, essendone a sua volta immanentemente negato. Da questo punto di vista, se "la mimesi nell'arte è il prespirituale", "d'altro canto" – fa notare Adorno – essa è ciò "rispetto a cui" lo stesso spirito "si infiamma" (ivi, p. 159). Tra espressione e costruzione, tra natura e *tèchne*, viene dunque a instaurarsi una relazione produttivamente tensiva, che come tale esclude ogni possibilità di conciliazione, ogni sintesi definitivamente pacificante: "Quanto più l'opera è articolata, tanto più da essa parla la sua concezione; la mimesi riceve soccorso dal polo opposto" (ivi, p. 255). Così, se è vero che l'espressione si dà (rispetto alla forma) come un "fenomeno di interferenza", come un'istanza cioè per-

²⁰ Cfr. Desideri (1998, p. 187).

turbante capace di rendere inquieto l'ordine sintattico-compositivo esibito dall'opera, è anche vero che la mimesi "a sua volta, viene chiamata in causa dalla densità del procedimento tecnico, la cui razionalità immanente sembra però lavorare *contro* l'espressione" (ivi, pp. 153-154).

5. *L'opera d'arte come mimesi di se stessa:*

l'identità-differenza di "forma" e "contenuto" e il "carattere d'enigma"

Precisamente sulla base di questa consapevolezza, allora, Adorno può affermare che la "mimesi delle opere d'arte è somiglianza con se stesse" (ivi, p. 140). "Perseguendo", infatti, la "propria identità con se stessa, l'arte si fa uguale al non-identico": "questo", aggiunge Adorno, "è il grado attuale della sua natura mimetica" (ivi, p. 180). Ora, che l'opera sia *mimesi di se stessa* significa che essa si dà come somiglianza con ciò che, nell'immanenza della sua compaginazione formale, nella sua concretezza, agisce al modo di una forza autonomamente produttiva: come impulso a generare un "orizzonte di senso" che si istituisce *per il solo favore* di quella configurazione sensibile particolare che è appunto chiamata a farsene esibizione.

In questa prospettiva, l'opera si dà come mimesi non già della *natura naturata*, bensì della *natura naturans*: è la messa in scena della stessa movenza dinamico-energetica con cui la natura, mostrando la propria inafferrabilità, promette un "di più" che, come tale, non può che sottrarsi alla logica coattivamente significante della ragione strumentale, alla logica apofantica dell'inerenza (la logica aristotelica dell'enunciato). Che l'opera d'arte sia dunque "mimesi di se stessa" equivale a dire che essa si offre a noi non già come la riproduzione di un dato fenomenico empiricamente constatabile e documentabile, bensì come la *produzione sempre rinnovata del suo stesso contenuto sedimentato*: come la ripetizione virtualmente infinita dello stesso farsi incontro, dello stesso apparire-ritraendosi, di un'alterità che sfugge alla presa del concetto.

Da questo punto di vista, se è proprio all'opera d'arte che Adorno attribuisce la capacità di portare esemplarmente a manifestazione l'indisponibilità dell'Altro, è perché gli elementi fisico-materiali che la compongono, nel produrre *dal loro stesso interno* una indefinita molteplicità di significati, non si "immolano" mai²¹ (non si "sacrificano") alla loro definitezza e alla loro circoscrivibilità: si sottraggono, insomma, a ogni possibilità di sublimazione nella purezza e nella trasparenza dell'intelligibile. È quanto Adorno traduce

²¹ Proprio nel senso che questa espressione assume nell'orizzonte concettuale kleiano: su questo, cfr. Di Giacomo (2003).

nella fondamentale affermazione secondo cui nell'opera "i mezzi non sono puramente assorbiti dal fine" (ivi, p. 21). Ciò si spiega col fatto che la forma artistica, lungi dal rinviare a un contenuto ontologicamente già-dato e altro da sé, piuttosto è essa stessa "contenuto sedimentato" (ivi, p. 8). A garantire dunque l'inesauribile produttività semantica dell'opera è precisamente quel rapporto paradossale di *identità-differenza* tra forma e contenuto in virtù del quale l'irrappresentabile è, sì, contenuto *nella* forma – nella struttura sensibile dell'opera: nella sua "fattura" –, senza costituirne però *il* contenuto²². Così, che il contenuto spirituale dell'opera non sia "inchiodabile alla singola datità sensibile" significa che esso non è ridicibile all'ordine fattualmente constatabile della presenza, all'ordine quindi della chiarezza e della distinzione: si tratta piuttosto di una trascendenza che – fa notare ancora Adorno – "si costituisce" *attraversando* la forma (cfr. ivi, p. 173).

Di qui, allora, quel carattere "geroglifico" o "cifrato" dell'opera – quello che Adorno chiama anche il suo "linguaggio muto": un linguaggio che tende all'oscuramento e alla cecità (come mostrano, in modo esemplare, il torso arcaico di Apollo protagonista della celebre lirica rilkiana o i vasi etruschi di Villa Giulia²³) – che coincide con il suo "carattere di enigma": con la sua capacità di incarnare una logica *irriducibilmente altra* rispetto a quella di tipo "strumentale", che presiede invece alle mediazioni del linguaggio comunicativo e informativo. In tal senso, l'enigmaticità dell'opera consiste nel suo farsi espressione di quella che Adorno definisce una "trascendenza interrotta", una "ambivalenza di determinato e indeterminato". Con ciò, infatti, a essere evocata è l'idea di un intreccio tra opacità e trasparenza – tra quanto nell'opera si lascia portare (*in qualche modo*) a rappresentazione e quanto nella datità sensibile della sua fattura non si lascia invece dissolvere in puro contenuto – che *blocca* ogni possibilità di accesso alla sfera dell'in sé (cfr. ivi, pp. 167-170).

In definitiva, ciò che ogni prodotto autenticamente artistico esclude è proprio la possibilità di un *completo svelamento del nascosto*: la possibilità di annullare quella distanza tra implicito ed esplicito – quello scarto, dunque, tra opacità e trasparenza, ovvero tra rappresentabile e irrappresentabile – che, nell'opera, agisce come principio dinamico di "spiritualizzazione" del sensibile: come istanza di trascendimento capace di "disdire", revocandolo *dal suo stesso interno*, quanto nell'opera si lascia cogliere, di volta in volta, come

²² Per una decisiva ricomprensione di questo tema, cfr. Di Giacomo (2004; 2016a; 2016b).

²³ Cfr. Adorno 1970, p. 151. Su questo, cfr. Tavani (1994, in part. pp. 146-150).

datità concettualmente afferrabile, come determinatezza linguisticamente articolabile. Vale dunque anche per la nozione adorniana di opera d'arte quello che Paul Valéry (in *Autres Rhumbs*) scrive a proposito del bello: e cioè che esso esige l'“imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile [*unbestimmbar*]” (ivi, p. 98). Adornianamente intesa, infatti, l'arte esige appunto l'imitazione di ciò che nella concretezza del sensibile traluce nella forma di un *quid* che resta incommensurabile, che rimane cioè *auraticamente* lontano pur nella sua estrema prossimità²⁴.

Lo stesso Adorno, non a caso, rileva come con la nozione benjaminiana di “aura” si debba intendere non soltanto “l'ora e il qui dell'opera”, ma anche “tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto [*Gebalt*]”. E aggiunge: “Non si può sopprimere questo e volere l'arte” (ivi, p. 61). È dunque in virtù del suo tenore auratico, inscindibilmente connesso al suo momento mimetico, che l'opera riesce, sì, a “salvare” il “diritto dell'immagine”, ma “con la ferma esecuzione del suo divieto” (cfr. Adorno, 1947; tr. it. 1997, p. 31). A profilarsi, così, è un'idea di rappresentazione che risulta irriducibile non soltanto a ogni prospettiva idolatrica, ma anche a ogni rigida iconoclastia²⁵. Se è vero infatti che, nel suo darsi a vedere come una *res* dotata di forma, l'opera si offre a noi come l'attestazione flagrante della necessità di *salvare l'apparenza* – dal che consegue, appunto, il suo carattere non-iconoclasta –, è anche vero che una tale esibizione della intrascendibilità del dato sensibile non è mai disgiungibile dalla consapevolezza che l'apparenza (la *superficie* dell'opera) esige di essere salvaguardata proprio e solo in ragione del suo istituirsi, per noi, come l'unico possibile orizzonte di manifestatività di un inapparente che sempre si ritrae, che non si lascia cioè mai totalmente tradurre in immagine. Ecco perché, proprio nel rinviare in sé a ciò che è altro da sé – a quell'altro *della* forma che è la *profondità* incorporata nella sua stessa tessitura sensibile: la storicità coagulata al suo interno, la temporalità che la abita –, l'opera esclude ogni assolutizzazione idolatrica dell'apparenza: denuncia la falsità di ogni pretesa di risolvere (senza residui) l'irrepresentabile nel rappresentabile.

Da questo punto di vista, è importante sottolineare come il momento mimetico dell'opera faccia tutt'uno con la sua capacità di *parlare di per sé*, con il suo “essere antagonista – scrive Adorno – dell'esprimere qualcosa” (Adorno, 1970; tr. it. 2009, p. 151), intendendo con ciò il suo ritrarsi da ogni eteronomia, da ogni essere-per-altro. Che l'opera “parli di per sé” significa che a caratte-

²⁴ Cfr. Di Giacomo, Marchetti (2013).

²⁵ Sulla questione del rapporto “idolo-icona”, cfr. Di Giacomo (1999).

rizzarla è un *mostrare dicendo* che è, insieme, un *dire mostrando*: nel rinviare intransitivamente a se stessa – nel suo presentarsi in quanto soglia nella quale una particolare compaginazione formale del molteplice ha la virtù di balenare, di colpo, al modo di un “geoglogico” –, l’opera è il continuo prorompere di un “sono qui”, o di un “sono ciò” (*ibidem*) che, lungi dal costituire l’oggetto di una possibile spiegazione in termini predicativi e proposizionali²⁶, esige piuttosto di essere compreso e ri-compreso *sempre e di nuovo*.

Di qui, allora, la consapevolezza che “chi comprende le opere d’arte [...] in realtà non le comprende affatto”, giacché “quanto più cresce la comprensione tanto più cresce anche il sentimento della sua insufficienza” (ivi, p. 163): il sentimento, potremmo anche dire, della costitutiva impotenza di ogni *logos* che aspiri a “dare ragione” (*lògon didònai*) del loro enigma. A ben vedere, infatti, l’unica soluzione possibile di un tale enigma consiste, paradossalmente, proprio nel riconoscerne l’insolubilità: la “soluzione” – scrive, a questo riguardo, Adorno – le opere d’arte “la contengono potenzialmente, non è posta obiettivamente” (ivi, p. 164). E ancora: “Il carattere d’enigma sopravvive all’interpretazione che ottiene la risposta” (ivi, p. 168). In questo senso, se le opere d’arte “parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l’incondizionato, ti sia concesso, ma irriconoscibile”, ciò si spiega col fatto che, in esse, il *dire qualcosa* e il *nascondere* – il dissimularlo, il sottrarlo alla vista – costituiscono i due momenti paradossalmente simultanei di un *medesimo respiro* (cfr. ivi, p. 162).

Sempre seguendo questa pista di indagine, c’è da dire dunque che, se il “bello artistico” funziona come imitazione del “bello naturale”, è perché con quest’ultima nozione a essere designato è qualcosa che “risplende dal proprio interno” (cfr. ivi, p. 95): è il prorompere (“*heraustreten*”), l’improvviso *venir fuori* rilucendo, di un soggetto grammaticale anonimo e impersonale²⁷. “Dalle opere d’arte – osserva in proposito Adorno – anche da quelle cosiddette individuali, parla un ‘noi’ e non un ‘io’” (ivi, p. 224): non già una soggettività empiricamente determinata, dunque, ma piuttosto una dimensione “collettiva” (ivi, p. 225), come tale informe e infigurabile. Potremmo anche dire che a parlare, in esse, è non già un *eidōs* bensì un *aidion*. Da questo punto di vista, ciò di cui l’apparenza dell’opera non smette di essere *apparition* è una sorta di “voce

²⁶ Di qui, allora, quel carattere propriamente “elocutorio” e “indicale” del *giudizio* espresso dall’opera (quel suo carattere, dunque, non già “verdittivo” bensì “dibattimentale”) che risulta strettamente connesso al tenore “para-linguistico” (“para-proposizionale” e “pseudo-predicativo”) ascrivibile all’opera stessa: in merito, cfr. Matteucci (2012; 2019).

²⁷ Cfr. Matteucci 2012, pp. 156-161.

neutra”²⁸: qualcosa che, con il suo stesso farsi incontro, esibisce il proprio carattere tanto incomprensibile (la sua incondizionatezza) quanto inderogabilmente vincolante. Nel mostrare se stessa, infatti, quella voce “costringe” il fruitore dell’opera a entrare in relazione, in modi e forme emotivamente intelligenti, con la sua inappropriabile alterità: lo induce a *rispondere* al suo appello, all’“invito al gioco” che vi risuona. *Cor-rispondere* sinergicamente a quell’appello significa, allora, aprirsi a un ascolto per il cui tramite, soltanto, si dischiude la possibilità di ri-articolare, rigenerandolo, l’orizzonte di senso della nostra esperienza.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

1966 *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; tr. it. di P. Lauro, introduzione e cura di S. Petrucciani, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004.

Blanchot, M.

1969 *L’Entretien infini*, Gallimard, Paris; tr. it. di R. Ferrara, *La conversazione infinita. Scritti sull’“insensato gioco di scrivere”*, Einaudi, Torino 2015.

Caillois, R.

1938 *Le mythe et l’homme*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Salsano, *Il mito e l’uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

1958 *Les jeux et les hommes. Le masque et la vertige*, Gallimard, Paris; tr. it. di L. Guarino, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 2019.

Desideri, F.

1998 *Mimesis e techne nella Teoria estetica*, in “Nuova Corrente”, XLV, pp. 173-188.

²⁸ Cfr. M. Blanchot 1969, pp. 458-467.

2004 *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.

Desideri F., Matteucci G.

2009 *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.

Desideri F., Talon-Hugon C.

2017 (eds.) *Ways of Imitation*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 10, 1.

Di Giacomo, G.

1999 *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, "Aesthetica Preprint", Palermo.

2003 *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari.

2004 *Arte e rappresentazione nella "Teoria estetica" di Adorno*, in "Cultura tedesca", 26, pp.103-121.

2016a *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma.

2016b *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*, "Discipline filosofiche", XXVI, 2, pp. 79-97.

Di Giacomo G., Marchetti L.

2013 (a cura di) *Aura*, in "Rivista di Estetica", 52.

Früchtl, J.

1986 *Mimesis – Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg.

Garroni, E.

2005 *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari.

Gebauer G., Wulf C.

1992 *Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg; ed. fr. par N. Heyblom, *Mimésis. Culture, art, société*, Les Éditions du Cerf, Paris 2005.

Horkheimer M., Adorno Th.W.

1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.

Matteucci, G.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano.

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

Ruschi, R.

1990 *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Theodor W. Adorno*, Edizioni Unicopli, Milano.

Sini, C.

1989 *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari.

Tavani, E.

1994 *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini Studio, Milano.

Valentini, A.

2018 *Ambivalence of the Notion of "Mimesis": Between the Opening towards the Other and the Repetition of the Same*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11, 1, pp. 193-205.

Vico, G.

1709 *De nostri temporis studiorum ratione*, Typis Felicis Mosca, Napoli; tr. it. a cura di A. Suggi, *Sul metodo degli studi del nostro tempo*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.

Wulf, C.

1998 *Il ritorno della mimesis*, tr. it. di A. Borsari, in "Nuova Corrente", XLV, pp. 155-172.

2007 *Une anthropologie historique et culturelle. Rituels, mimésis sociale et performativité*, tr. fr. de J.-C. Bourguignon, C. Delory-Momberger, N. Heyblom, Téraédre, Paris.

2018 *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano 2018.

Funzione: una diagnosi adorniana alla prova dell'Experience Design

di Gioia Laura Iannilli

ABSTRACT

Nel presente saggio si cercherà di mostrare l'utilità della prospettiva adorniana per la comprensione di un fenomeno attuale come l'Experience Design sotto il profilo della riflessione che Adorno compie intorno al concetto di funzione. Tale riflessione viene ampiamente sviluppata nel saggio *Funzionalismo oggi* apparso nel 1966 e ripresa successivamente in forma densamente sintetica in diversi paragrafi di *Teoria estetica*. Verrà qui presa in considerazione una peculiare diagnosi che Adorno compie nella parte conclusiva di tale saggio. Si ritiene infatti che in virtù di una verifica della capacità prognostica di Adorno si potrà sia gettare una luce diversa su quest'ultimo, sia ricavare dalla sua analisi della trasformazione del concetto di funzione una griglia che è consonante con problemi oggi al centro di alcuni fenomeni di estetizzazione come appunto è il design d'esperienza. Il confronto tra la prospettiva adorniana e le implicazioni di quest'ultimo permetterà inoltre di delineare indicazioni relative al possibile recupero di una peculiare competenza estetica, che sembra spesso essere coperta proprio dalla progettazione, e dunque di un atteggiamento maggiormente sostenibile, i quali sono sempre più richiesti dall'attuale contesto di vita.

*This paper aims at showing the usefulness of Adorno's contribution from the standpoint of his analysis of the concept of function, for the understanding of a recent phenomenon such as Experience Design. This analysis is widely carried out in the essay *Functionalism Today*, which appeared in 1966, and is then retrieved in a densely synthetic form in various paragraphs of *Aesthetic Theory*. Here we will take into consideration a peculiar diagnosis he makes in the conclusion of this essay. We think that, by verifying Adorno's prognostic ability, it will be possible both to shed new light on him and to extract from his analysis of the transformation of the concept of function a conceptual grid which is consistent with problems that today are central in a number of aestheticization phenomena i.e. the design of experiences. The comparison between Adorno's perspective and the implications of the latter will allow us to outline some indications concerning the possibility to restore a particular aesthetic competence, which often seems to be covered by design, and hence a more sustainable attitude, which are ever increasingly needed in the current context of life.*

Parole chiave

Experience Design, Funzione e forma, Adorno, Competenza estetica, Sostenibilità
Experience Design, Function and Form, Adorno, Aesthetic Competence, Sustainability

1. *Una diagnosi di Adorno sulla bellezza*

Il presente testo vorrebbe mostrare l'utilità della prospettiva adorniana per la comprensione di alcuni fenomeni contemporanei,

e dunque anche la sua attualità, sotto il profilo della riflessione che egli compie intorno al concetto di funzione.

Un punto di partenza per sviluppare un tale discorso potrebbe essere un particolare passo in cui Adorno effettua una diagnosi quasi spiazzante, se la sua intera riflessione estetica viene considerata secondo canoni consueti. Tali canoni vedrebbero, infatti, Adorno come uno strenuo e malinconico celebratore della Grande arte autonoma, assoluta, ovvero di un'arte che sarebbe stata contaminata, relativizzata, dunque espunta dalla realtà vigente, funzionalizzata e mercificata. Sorprendentemente, invece, Adorno afferma:

Se è vero che concetti come quello di utile e inutile in arte, di separazione dell'arte autonoma da quella legata a uno scopo, di fantasia, di ornamento, sono da capo in discussione prima che si decida il da farsi in accordo o disaccordo con le rispettive categorie, l'estetica diventa un'esigenza pratica.

[...] La bellezza, oggi, non ha altra misura che la profondità in cui la creazione dà corso alle contraddizioni che la attraversano e che essa padroneggia solo seguendo, non nascondendole. Una bellezza puramente formale, quale che sia, sarebbe vuota e futile; quella contenutistica si perderebbe nel preartistico piacere sensuale dell'osservatore.

O la bellezza è in quanto risultante di un parallelogramma di forze, o non è affatto.

Un'estetica modificata, il cui programma si definisca tanto più chiaramente quanto più urgente se ne avverte il bisogno, non considererebbe più il concetto di arte, come l'estetica tradizionale, come il suo ovvio correlato.

Oggi il pensiero estetico, nel pensare l'arte, dovrebbe andare oltre essa e così pure oltre l'ormai superato contrasto tra ciò che è legato a uno scopo e ciò che è libero da scopi, contrasto di cui il produttore non soffre meno dello spettatore. (Adorno 1966; tr. it. 2011, p. 163)¹

Queste osservazioni costituiscono la conclusione del saggio *Funzionalismo oggi*, pubblicato nel 1966 e che riprende un intervento dell'anno precedente presentato nel contesto del *Deutscher Werkbund*, di cui appunto fu uno dei relatori invitati lo stesso Adorno.

In poche righe, egli sintetizza l'articolato ragionamento elaborato nel saggio fornendo indicazioni relative a come alcune polarizzazioni del campo esperienziale (inutile-utile; superfluo-necessario; autonomia-eteronomia; fantasia-mestiere; ornamento-funzione, ma anche desiderio-bisogno...) debbano essere gestite da un punto di vista specificamente estetico. Ciò che è significativo è che queste indicazioni emergono in un contesto in cui viene esplicitamente rilevata la mancanza di standard, leggi, scopi, categorie definitive: di un "Maß", o di modelli di riferimento più in generale (da cui appunto il titolo dell'edizione originale del volume che include

¹ La traduzione dei passi tratti da *Funzionalismo oggi* riportati in questo contributo è stata modificata da e ampiamente discussa con Giovanni Matteucci.

anche il saggio in questione: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*), da applicare affermativamente alla realtà secondo un modello “top-down” e astratto. Adorno descrive queste polarizzazioni come tendenze contemporaneamente in atto, *in re*, risultando tra loro in contraddizione, all’interno del campo esperienziale inteso come campo estetico. Egli non a caso parla di una necessità pratica che giustifica la prospettiva peculiare da cui intende affrontare i temi e i problemi in questione. Ciò vuol dire che chiama in causa un’estetica che si faccia carico di questa situazione rendendo giustizia alle tendenze che la innervano, pur tra loro incongruenti, ma che sono tendenze storiche e che in quanto tali vanno prese in considerazione e non mistificate o rimosse ideologicamente. L’estetica, secondo Adorno, può fare ciò solo sottoponendosi a un’autocritica radicale, gestendo dunque sia le contraddizioni della realtà vigente, sia le contraddizioni legate all’apparato categoriale tradizionalmente a sua disposizione per l’analisi dei fenomeni che la informano. Il seguente passo è esplicativo: “Se non abbandona la strada accademica per un’autocritica radicale, è già condannata” (ivi, p. 163).

In questo contesto l’estetica viene definita da Adorno in particolare in riferimento al concetto di bellezza. Una bellezza che non si risolve né sul piano della forma come qualcosa di puramente esteriore, né sul piano dei contenuti (o delle funzioni). La bellezza tuttavia non è nemmeno mera armonia, o armonizzazione di istanze diverse, ma è tale nella misura in cui gestisce le polarizzazioni in atto non risolvendo, conciliando, per così dire “al ribasso” il rapporto che intercorre tra di esse e tra di esse e gli altri vettori implicati nel campo, ma assecondando, esaltando la stessa contraddizione, la stessa incongruenza che lo innerva: “standoci dentro”².

Stare dentro, o meglio, saper stare dentro questo “parallelo-

² Significativa, a proposito di tale “compromissione” con la realtà materiale, è la lettura che Adorno compie del rapporto tra arte e moda, la quale rileva, come suggerisce Matteucci (2009, pp. 97-98), che “l’opera d’arte per opporsi alla mercificazione deve correre pienamente il rischio di diventare per gran parte merce essa stessa, piuttosto che estraniarsi dalla realtà vigente”. Adorno sostiene infatti che “[...] Induce forse a salvare la moda il fatto che essa, che in fondo non rinnega la propria complicità con il sistema del profitto, dal sistema del profitto viene denigrata. Nel suo sospendere tabù estetici come quello dell’interiorità, dell’atemporalità, della profondità, si può rilevare in essa in che modo il riferimento dell’arte a quei beni che non sono affatto al di sopra di ogni dubbio venga sminuito a pretesto. La moda è la permanente ammissione dell’arte di non essere ciò che dà a intendere di essere e che, in base alla propria idea, deve essere. Traditrice importuna, essa è tanto odiata quanto potente nel meccanismo; il suo carattere ancipite è un clamoroso sintomo della sua antinomicità. [...] L’arte, se non vuole svendersi, deve resistere alla moda, ma anche vivificarla per non diventare cieca nei confronti del mondo, suo contenuto oggettivo. [...] Grazie alla moda l’arte si accoppia con ciò a cui deve rinunciare, traendone forze che si atrofizzano con la rinuncia senza la quale, tuttavia, essa non sussisterebbe” (Adorno 1970; tr. it. 2009, pp. 429-430).

gramma di forze” implica il recupero di una dimensione dell’esteticità che supera una sua ovvia correlazione all’artisticità, o che quanto meno non è limitata a essa, proprio come non è più limitata entro il perimetro della contraddizione *semplice* tra “ciò che è legato a uno scopo e ciò che è libero da scopi”. L’ambito che questa “estetica modificata” indaga è allora quell’insieme di fenomeni accomunati da quell’“oscuro segreto” (ivi, pp. 161-162) che è l’estetizzazione, e lo fa chiamando in appello la partecipazione a gestire la contraddizione *complessa* tra le varie polarità in gioco in essa tanto di chi produce quanto di chi fruisce. Questi ultimi sono infatti egualmente vettori del campo estetico e in quanto tali dovrebbero mettere in pratica quella stessa autocritica radicale che Adorno rileva come necessaria per un’estetica che potrebbe essere definita “responsabile”, ovvero abile nel *rispondere* alle esigenze manifestate dal contesto di vita. In questo senso, uno degli auspici espressi da Adorno nel saggio in questione è quello di un utile che sia “uso felice, contatto con le cose al di là dell’antitesi di utile e inutilità” (ivi, p. 161).

L’implicazione peculiare di questa diagnosi di Adorno rispetto ai cliché attraverso i quali viene solitamente interpretata la posizione di quest’ultimo era stata anticipata all’inizio del paragrafo: la posizione di Adorno risulta qui decisamente distante da quella di un fautore intransigente della risoluzione dell’estetico nell’arte autonoma in quanto tale. Tale diagnosi sembra sufficientemente giustificata dagli snodi concettuali principali che la scandiscono, che per il momento sono stati solo rapidamente ricordati. La sua bontà resta tuttavia tutta da provare. Appunto a tal fine si procederà mettendone alla prova la capacità prognostica rispetto a una recente configurazione del medesimo problema a cui Adorno dedica il proprio intervento del 1965, ossia della progettazione, nella sua declinazione attuale in quanto Experience Design. Non si intende comunque qui proporre una lettura critica del saggio in questione, per giungere addirittura a sostenere che Adorno teorizzi un’estetica dell’Experience Design *ante-litteram*. Si cercherà invece di mostrare non solo come sia possibile gettare una luce diversa su Adorno, proprio in virtù di una verifica della tenuta della diagnosi in questione, ma anche come sia possibile ricavare dalla sua riflessione sulla trasformazione del concetto di funzione una griglia che è consonante con problemi oggi al centro di alcuni fenomeni di estetizzazione come appunto è il design d’esperienza.

2. Esperienza e progettazione

Prima di avviare un confronto più puntuale e sistematico tra la prospettiva adorniana sviluppata in particolare (ma non esclusivamente, come si vedrà) in *Funzionalismo oggi* e le implicazioni dell'Experience Design, è necessario fornire delle indicazioni di massima relative a quest'ultimo, inquadrando peraltro con maggiore nettezza la questione della progettazione così come viene esaminata da Adorno.

Si può partire da una definizione molto elementare, come quelle fornite da un lessico, di ciò che per grandi linee l'etichetta Experience Design denota³. Essa si compone di due termini: "esperienza", ciò che si compie e si subisce in quanto relazione interattiva tra individui e ambienti, ciò che può essere sia memorabile, o emergere in quanto distintivo, sia diventare – gradualmente, processualmente – talmente integrato da non essere consapevolmente realizzato; e "design", il processo di gestione e di organizzazione di una complessità, attraverso l'intensificazione di elementi già esistenti, già disponibili, i quali sono (in misura maggiore o minore) resi disponibili serialmente ai consumatori. In termini generali, l'Experience Design concerne la ciclica costruzione, valorizzazione e normalizzazione di esperienze che sono gratificanti nel loro essere funzionali. Un rapporto, quello tra gratificazione e funzionalità, che nell'Experience Design è inestricabile in quanto la gratificazione che è immanente a tali processi di costruzione, valorizzazione e normalizzazione concerne esclusivamente rapporti tra soggetto esperiente e dispositivo esperienziale, in cui il grado di facilitazione dell'esperienza è massimizzato.

La progettazione d'esperienza si configura su una soglia a cavallo tra consapevolezza/salienza, e automatismo/incorporazione, rispondendo dunque rispettivamente al problema relativo ai modi in cui è possibile agevolare, offrire, o meglio innescare un'esperienza e al problema relativo ai modi in cui rendere un tale processo il più fluido e immersivo possibile, che un designer potrebbe collocare a monte della sua attività di progettazione. Il tipo di funzionalità veicolato dall'Experience Design è un tipo di funzionalità che a buon diritto può essere qualificato dal prefisso "iper-", a indicare un livello di funzionalizzazione dell'esperienza tale da non rendere necessario il rimando a una funzione, a uno scopo, esterni all'esperienza stessa, ma coincidenti con la sua stessa configurazione, con la sua stessa forma. Con l'Experience Design, la coppia concettuale "forma-funzione", che storicamente ha rischiato o di essere intesa disgiuntivamente, dicotomicamente ("forma o funzione"), o secon-

³ Per una bibliografia essenziale sul concetto si rimanda almeno a Hassenzahl (2010), Newbery, Farnham (2013), Spence (2016), Poldma (2016).

do una mera giustapposizione (“forma e funzione”), viene invece compresa nei termini di una stretta relazionalità (“forma come sedimentazione di funzione” – e viceversa)⁴.

Una tale questione della funzione, che mostra così di essere al centro della costituzione problematica della nozione stessa di Experience Design, viene tematizzata da Adorno in almeno due occasioni: il già ricordato saggio del 1966 *Funzionalismo oggi* e, in forma densamente sintetica, un paragrafo di *Teoria estetica* intitolato *Dialettica del funzionalismo* (Adorno 1970; tr. it. 2009, pp. 82-83), che di fatto ribadisce gli argomenti sostenuti nel saggio precedente. Va tuttavia ricordato che anche altri paragrafi del suo capolavoro postumo recuperano molti degli argomenti affrontati in *Funzionalismo oggi*, che in fondo riguardano concetti cardine della sua riflessione (da mimesi, costruzione, razionalità ed espressione allo stile, passando per conformità a scopi, estetica della forma e del contenuto, mestiere, fantasia, fino ad arrivare all’intreccio tra bello naturale e bello artistico).

Il rapporto tra le cosiddette arti belle e arti applicate è il tema prescelto da Adorno per la sua relazione del 1965 davanti a un pubblico di tecnici esperti come quello del *Deutscher Werkbund*. E questo non è un caso. Se per una più dettagliata ricostruzione del contesto storico si rimanda almeno a Betts (2007) e Katz (2019), basti qui ricordare che il *Werkbund*, guidato da un afflato di tipo anche pedagogico (l’edizione del ’65 era dedicata proprio al tema educazione e design) era stato fondato all’inizio del XX secolo con l’intento di arginare la deriva decorativo-ornamentale tipica dello *Jugendstil* nella progettazione, promuovendo piuttosto, seppur in modi e con *ratio* differenti a seconda della presidenza e dunque dell’orientamento vigente, ideali maggiormente tecnocratici e legati al progresso e all’efficienza. Non è assolutamente di secondaria importanza, poi, rilevare come gli anni in cui scrive Adorno siano anche gli anni in cui la cultura pop aveva raggiunto una diffusione globale enfatizzando, per contrasto, aspetti maggiormente ludici, superficiali e “inutili” dell’esperienza sostituendo così di ogni centralità la funzionalità *stricto sensu* dalla progettazione.

Il problema della progettazione in Adorno prende due nomi, fondamentale: quello di “costruzione” e quello di “funzione”. Nel primo caso si fa riferimento al costruire in quanto capacità di mettere insieme, di organizzare materiali rispetto a degli scopi; nel secondo caso si fa riferimento al tipo di relazione che sussiste tra

⁴ Tra le più recenti analisi formulate del rapporto tra questi poli concettuali nell’ambito dell’estetica del design si rimanda a Forsey (2013; 2015), Parsons, Carlson (2009), Parsons (2016) e Feige (2018).

questi materiali e degli scopi (cioè a come questi materiali siano funzionali a un certo scopo). Il punto importante è che Adorno intende recuperare un senso di costruzione e di funzione che resti immanente rispetto al campo estetico stesso.

Nel far ciò egli si misura con almeno due bersagli critici. Il primo è il padre del funzionalismo, l'architetto austriaco Adolf Loos. Per quest'ultimo il progresso comporta necessariamente la soppressione dell'ornamento a favore del funzionale, che diventa per lui un obiettivo quasi etico⁵.

Loos è per Adorno l'incarnazione del senso pratico borghese che ha rimosso l'elemento simbolico-espressivo (persino erotico) e dunque estetico dall'esperienza. Una rimozione – quanto meno come tentativo – anche, ad esempio, di elementi irrazionali e stilistici. Tentativo perché, nel primo caso, Adorno rileva notoriamente come momenti di irrazionalità sopravvivano nella *ratio* dispiegata (per il cui funzionamento sono necessari) e come con essi bisogna fare i conti e imparare a gestirli. Nel caso specifico, egli fa riferimento al caso della pubblicità, che “si prende gioco di ogni conformità a scopo secondo il criterio di ciò che rende giustizia al materiale” essendo allo stesso tempo “conforme a scopo a vantaggio del profitto” (Adorno 1966; tr. it. 2011, p. 151). Nel secondo caso, egli rileva come il funzionalismo ortodosso di Loos, nel tentativo di ridurre l'oggetto a pura funzione, non faccia altro che compiere comunque un'operazione di stilizzazione in quanto “solo schematicamente il momento espressivo può essere relegato all'arte e venire separato dalle cose d'uso; queste persino quando ne sono mancanti gli pagano un tributo con lo sforzo di evitarlo. [...] Ciò che rifiuta lo stile [si rivela] esso stesso, inconsciamente, uno stile” (ivi, p. 152). Adorno intende mostrare con questi esempi (tra i molti possibili) che quando ci si misura con ciò che è afferente alla funzionalità e ciò che è afferente all'ornamentale emergono rapporti antinomici tra istanze egualmente vigenti. In questo senso, “funzione” e “ornamento” risulterebbero allora concetti storici, che indicano cioè quanto acquisisce uno specifico rilievo o diventa superfluo a seconda della particolare

⁵ Come afferma perentoriamente lo stesso Loos: “I danni immensi e la desolazione che il risveglio dell'ornamento produce nello sviluppo estetico potrebbero anche venir sopportati, dato che nessuno, neppure l'autorità statale, può arrestare l'evoluzione dell'umanità. Si può solo ritardarla. E noi possiamo attendere. Ma è un delitto contro l'economia del paese, perché con ciò si distruggono lavoro umano, denaro e materiali. E a questi danni il tempo non potrà portare rimedio. [...] L'ornamento non solo è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale, e quindi al suo sviluppo culturale” (Loos 1931; tr. it. 1992, pp. 221-222). Si rimanda a Long (1997) per una ricostruzione della controversa genealogia del saggio di Loos.

polarizzazione del campo energetico (con tutti i suoi vettori) in cui si trova a operare.

È tuttavia indubbio che sia Adorno sia Loos vituperino le arti applicate concepite come tali perché con questa stessa nozione “da un lato si fa torto agli oggetti d’uso appena li si dota di ciò che non è richiesto dal loro uso” (ivi, p. 149) e dall’altro si fa torto all’arte, o più in generale al dispositivo estetico, quando lo si sottomette a fini che sono estrinseci dal suo campo di forze. Loos, però, elevando il principio della funzione a principio assoluto, e dunque esaltandolo in maniera unilaterale, promuove un concetto adialettico, ossia non materiale e non storico di bellezza. Una concezione di bellezza facile bersaglio della critica di Adorno. Ma un’eguale critica viene anche parallelamente e simultaneamente mossa a quelle forme (ma anche a stili di vita, come l’estetismo) puramente ornamentali, che hanno fatto della manifestazione della propria lontananza da ogni forma di praticità il proprio tratto distintivo, la propria strategia. Il problema che complessivamente Adorno stigmatizza dunque consiste in un approccio ideologico nella gestione di questi aspetti (il funzionale, l’ornamentale) per cui, all’amplificazione dell’uno corrisponde di necessità la riduzione e la sclerotizzazione dell’altro, alimentando così un rapporto che rimane sterilmente dicotomico. E si è già visto come, invece, la proposta adorniana di un’estetica “responsabile” implichi il farsi carico di elementi anche in (apparente) contraddizione, ma che sono (o sono stati) manifestazioni di esigenze storiche di un particolare contesto, e quindi la valorizzazione del loro potenziale di senso (sedimentato).

Il secondo bersaglio critico di Adorno è Kant. Il confronto con quest’ultimo sembra volto a un recupero del tema della conformità a scopi senza scopi determinati (*Zweckmäßigkeit*) e di quello della conformità a leggi senza leggi determinate (*Gesetzmäßigkeit*) secondo però un’ottica rovesciata. Sia l’uno sia l’altro sono in effetti, per Adorno, modi di esprimere una funzionalità che non si esaurisce nel raggiungimento di uno scopo esterno ai materiali medesimi. Tale recupero è possibile, tuttavia, solo se questi vengono radicalizzati, ovvero se vengono colti oltre la loro considerazione in rapporto al gioco tra le facoltà di un soggetto trascendentale, come è il caso di Kant, e piuttosto nella loro afferenza alle dinamiche interne a ogni effettivo dispositivo estetico.

Questo perché in Adorno l’estetico, e l’opera d’arte in modo esemplare, è quella costruzione rigorosa che si configura secondo le regole dei materiali stessi e nel rispetto della loro storicità. Essa però non è effettuata in vista del raggiungimento di uno scopo esterno, ma per raggiungere la massimizzazione delle energie interne

al campo estetico stesso. In quanto tale essa è definita da Adorno “monade”, e in un senso ben particolare. Essa è in sé conchiusa e rigorosa rispetto alla sua logica immanente (iper-funzionale) ma allo stesso tempo è rispecchiamento della società vigente (a cui somiglia proprio per il suo progetto di estrema funzionalizzazione; cfr. Desideri, Matteucci 2009, p. xxvii). Nel far ciò essa è simultaneamente autonoma ed eteronoma, quindi oltre ogni principio ideologico e muovendosi secondo una logica che valorizza l’antinomia: allo stesso tempo punto di frizione (una “merce assoluta”) ed espressione (una “merce tra merci”) dei rapporti sociali⁶.

Nel saggio del 1966, però, alla luce di queste considerazioni Adorno non solo offre delle definizioni di elementi centrali per una teoria estetica, come ad esempio, come si è visto, quali sono i compiti di quest’ultima e in cosa consiste la bellezza, ma definisce, per negazione, anche l’estetico: “Non esiste un estetico in sé, ma solo come campo di tensione [della] sublimazione [dei fini/degli scopi]. Ma per lo stesso motivo non esiste neppure una conformità a scopi chimicamente pura come opposto dell’estetico” (Adorno 1966; tr. it. 2011, p. 150).

In altri termini, così come non è possibile definire in modo perentorio e affermativo l’estetico, che può invece solo essere colto *in re* nel suo stesso estrinsecarsi come sublimazione, che è la stessa conformità a scopi senza scopo determinato, non è nemmeno possibile pensare che per contrasto ci sia una pura praticità. Anche nel

⁶ Emblematico è il seguente passo di Adorno “Sarebbe troppo facile per la speculazione pensare a un’armonia prestabilita, istituita dallo spirito del mondo, tra la società e le opere d’arte. Ma la teoria non deve arrendersi alla propria situazione. Il processo che si compie nelle opere d’arte e che in esse viene posto in stato di quiete va pensato come dotato dello stesso senso del processo sociale a cui le opere d’arte sono state aggiogate; secondo la formula leibniziana, esse lo rappresentano senza avere finestre. La configurazione degli elementi dell’opera d’arte nell’intero di quest’ultima obbedisce immanentemente a leggi che sono affini a quelle della società all’esterno. Le forze produttive sociali, così come i rapporti di produzione, si ripresentano in attinenza con la mera forma, privata della propria fattualità, nelle opere d’arte, poiché il lavoro artistico è lavoro sociale; sempre lo sono anche i suoi prodotti. Non in sé le forze produttive nelle opere d’arte sono diverse da quelle sociali, ma solo per il loro costitutivo assentarsi dalla società reale. Davvero poco nelle opere d’arte potrebbe essere fatto o prodotto che non avesse il proprio pur latente modello nella produzione sociale. La forza vincolante delle opere d’arte al di là del territorio della loro immanenza si basa su tale affinità. Essendo di fatto le opere d’arte merce assoluta, poiché sono quel prodotto sociale che si è scrollato di dosso ogni apparenza d’essere per la società che di solito le merci conservano a forza, il determinante rapporto di produzione, la forma di merce, penetra nelle opere d’arte tanto quanto la forza produttiva sociale e l’antagonismo tra i due. La merce assoluta sarebbe libera dall’ideologia che risiede nella forma di merce, che pretende di essere un per-altro mentre è per ironia un mero per-sé: un per-sé per chi dispone. Tale capovolgimento dell’ideologia in verità è peraltro un capovolgimento del contenuto estetico, non immediatamente della posizione dell’arte nei confronti della società. Anche la merce assoluta è rimasta vendibile ed è diventata ‘monopolio naturale’” (Adorno 1970; tr. it. 2009, pp. 316-317).

momento in cui si intende compiere un'azione alimentata da un determinato scopo, e lo scopo dell'azione è il suo contenuto, ovvero “il cosa” – qualcosa di quantitativamente determinabile – che si intende ottenere, c'è una componente modale, qualitativamente pregnante, che è sia indeterminabile in quanto tale sia irriducibile, e che orienta almeno in parte l'azione.

La tesi del presente contributo è che ciò che accomuna fondamentalmente l'Experience Design e la prospettiva di Adorno sulla funzione da un punto di vista specificamente estetico è che esso ha l'obiettivo di rendere disponibili funzioni che restano immanenti rispetto all'esperienza stessa, rispetto alla configurazione del suo campo. Ed è da qui che si può iniziare a tracciare un percorso che corre in parallelo e che mette in dialogo questo recente fenomeno estetizzato e la considerazione adorniana della progettazione.

3. *Un movimento quasi adorniano: dall'oggetto (allo user) all'esperienza*

A partire dagli ultimi quarant'anni circa ha avuto luogo nel design una progressiva ma decisiva miniaturizzazione, se non addirittura smaterializzazione, diffusione e incorporazione dei prodotti nelle pratiche quotidiane. Questo processo può essere descritto come un passaggio dal design di oggetti al design di esperienze. In termini adorniani tutto ciò potrebbe essere letto entro un contesto in cui non si sostiene più una concezione dell'esperienza estetica che pone la materia al proprio centro in quanto costruzione “oggettiva” a cui il soggetto dovrebbe conferire un senso, ma una concezione dell'esperienza estetica in cui si valorizza la potenzialità di senso sedimentata storicamente nel *materiale* inteso come qualcosa di intessuto da dinamiche di campo che pur nella loro vincolatezza, in quanto afferenti a un campo di energia variamente polarizzato, permettono di attuare diverse modalità esperienziali (per un approfondimento della differenza tra materia e materiale, anche in rapporto alla fase creativa, e nel caso qui in esame, in particolare all'attività di progettazione a partire da/alla gestione di tali materiali si veda Matteucci 2018, pp. 10-12). Con ciò non si intende ovviamente sostenere che solo nella fase smaterializzata della progettazione sia possibile ravvisare potenzialità di senso da mettere in atto in quanto esperienza, ma che tale fase attuale della progettazione è la risultante di un processo che è anche storico, in cui si sono sedimentati dei significati e dei modi che derivano anche dalla sua fase “oggettuale”, con tutte le sue particolarità.

Il problema può essere colto anche nella prospettiva di una ricostruzione delle origini del design. L'inizio della storia del design

viene convenzionalmente fatto coincidere con la prima Esposizione Universale, “The Great Exhibition”, che ebbe luogo a Londra nel 1851 (cfr. Vitta 2012; Mecacci 2012; Iannilli 2019). Per la prima volta, oggetti destinati a usi quotidiani venivano esposti, per motivi principalmente commerciali. Essi reclamavano tuttavia, allo stesso tempo, il riconoscimento della loro dignità estetica presentando anche dei caratteri “formali”, ornamentali e pseudo-artistici. Una tale identità plurale del design, costituita da almeno tre elementi importanti: il pratico, l’economico e l’estetico, è spesso difficile da cogliere e illustrare in modo esaustivo da un punto di vista teorico. È proprio in questa occasione che la natura controversa del design – in quanto fenomeno non facile da esaminare e definire in modo univoco – affonda le proprie radici e si estrinseca per tutto il XX e il XXI secolo. Tale estrinsecazione ha luogo tra due poli generalmente e canonicamente rappresentati dai concetti di “funzione” e di “forma”. Ma ciò rende evidente come il vero punto sia altro rispetto a questa solita coppia di concetti. Proprio la loro combinazione mostra come sin dalle sue origini il design, con una maggiore o minore enfasi su uno di questi due poli, e con una maggiore o minore riuscita, abbia avuto (e tuttora abbia) come proprio fulcro quello di profilare esperienze. In questo senso l’attuale etichetta “Experience Design” non dovrebbe risultare ridondante essendo piuttosto una radicalizzazione di questa caratteristica distintiva del design in generale.

Tuttavia, la prima tematizzazione esplicita del design in quanto specifico design d’esperienza, e la nascita della relativa disciplina, hanno avuto principalmente luogo tra gli anni ’80 e gli anni ’90 del XX secolo, quando lo sviluppo della Human Computer Interaction (HCI) iniziava ad assumere delle caratteristiche ben precise. In questo processo non è di secondaria importanza, inoltre, la centralità progressivamente acquisita dalle tecnologie digitali che hanno favorito dinamiche di virtualizzazione dell’esperienza (si veda a proposito Marfia, Matteucci 2018). In questo senso, il virtuale-digitale può essere considerato un ulteriore, importante elemento distintivo del design per come lo si esperisce oggi.

I vari passaggi in cui si è snodata la parabola storica del design dando specificazione storica variabile alla questione della progettazione dell’esperienza sono generalmente fatti coincidere con le quattro fasi principali dell’estetizzazione intesa come un processo o una serie di processi volti a conferire priorità alla componente estetica rispetto a quella politica, religiosa, etica, ecc. dell’esperienza enfatizzando aspetti solitamente legati alla bellezza, al piacere e alla sensazionalità. Per essere più precisi, esse corrispondono all’inau-

gurazione dei Grandi magazzini e delle Esposizioni universali, che coincide per grandi linee al periodo dello *Jugendstil*; il progressivo intreccio tra tecnologia, arte e fruizione di massa sancito nei primi decenni del XX secolo; il Pop; e la svolta virtuale-digitale appena descritta. È immediato notare come Adorno sia stato testimone (in parte dei loro sviluppi, in parte degli stessi fenomeni in atto) delle prime tre fasi. Per valutare l'efficacia della sua diagnosi sopra ricapitolata occorre dunque integrarne l'analisi e approfondire l'ultima fase, ovvero quella della virtualizzazione-digitalizzazione dell'esperienza. A tal fine è necessario ricorrere dunque a una letteratura più recente con la quale, tuttavia, non pare azzardato mettere in dialogo la prospettiva adorniana.

Spence (2016), in parte muovendo da Bødker (2006), ricostruisce quelle che sono state definite le “tre ondate dell’HCI”: prima ondata, primi anni '80: “Concerneva molte cose fisiche e relativamente semplici da quantificare”; seconda ondata, tra gli anni '80 e gli anni '90: “Iniziava a manifestare l'esigenza di reperire un modo con cui poter prendere in considerazione contesto e interazione sociale”; terza ondata, oggi: “Sta ora forzando i limiti di ciò che può essere effettivamente concettualizzato, e che tende a sottrarsi dall'essere oggetto di studio o di misurazione” (Spence 2016, p. 37). Questa essenziale ricostruzione conferma quanto sopra rilevato, poiché l'analisi della fase estrema del design sembra coincidere con la descrizione dei crescenti tentativi di concettualizzare elementi non agilmente quantificabili, assumendo di contro un approccio maggiormente olistico e ambientale, e, non da ultimo, dei crescenti tentativi di definire cosa è l'esperienza compiuti da parte di designers.

Non sorprende che l'Experience Design sia generalmente descritto dal punto di vista di un progettista (proprio come è il caso del punto di vista assunto da Adorno nel saggio del 1966, ovvero quello di un creatore, ancor prima che di un fruitore), nei termini di una metodologia, o approccio al design, in cui ricorrono temi e problemi come la tensione tra qualitativo e quantitativo, immediatezza e mediazione, problem solving e problem setting. Ed è di grande rilievo il fatto che questo passaggio venga effettuato pur persistendo entro una o più discipline che epistemologicamente tendono a fare affidamento, se non addirittura a basarsi essenzialmente su dati empirici e misurazioni esatte, a differenza di quanto è stato tradizionalmente condotto da una certa tradizione estetico-filosofica contemporanea che, a partire da Dilthey, passando per Simmel, Benjamin, fino ad arrivare allo stesso Adorno e, secondo coordinate geografiche differenti, anche a Dewey, ha fatto della dimensione

qualitativa dell'esperienza in ambienti crescentemente antropizzati e mercificati il proprio punto focale. E non è un compito semplice.

Forse qui trova una propria profonda ragione Adorno quando parla della fallimentarietà, della negatività del concetto nell'esperienza. Quest'ultimo diventa invece nel progetto adorniano propriamente estetico, in quanto l'esperienza è qualcosa che può essere attuato in un senso pieno solo come massimo compimento di energia e non qualcosa la cui particolarità, la cui qualità sia sussumibile o uniformabile sotto una sfera conoscitiva trasparente e univoca. Bisogna dunque distinguere tra una componente tematica e una componente operativa del design. Ciò che quest'ultimo di volta in volta riesce a tematizzare sono solo alcuni aspetti dell'esperienza, non potendo far altro che intensificarne attraverso le configurazioni esperienziali che progetta gli aspetti operativi, implicitamente, o immanentemente sedimentati, vigenti a livello materiale, che sono di per sé indisponibili alla tematizzazione (cfr. Iannilli 2019, pp. 247-248) e possono, appunto, solo essere attuati.

Non è un caso, dunque, che alcuni dei teorici del design che si sono occupati di temi vicini all'Experience Design abbiano anche analizzato i cambiamenti occorsi nella concezione del ruolo dello user nell'HCI nell'arco degli ultimi quarant'anni: un meccanismo in una macchina razionale-virtuale negli anni '70 e '80; una fonte di errore negli anni '80; un attore sociale negli anni '90; un consumatore tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000.

Questo percorso nella storia dello user corrisponde a un cambiamento di priorità occorso nell'Interaction Design da una "pura e semplice" Usability (o "conformità a scopi chimicamente pura", come direbbe Adorno) alla User Experience. Lo User Experience Design, infatti, ha l'obiettivo di progettare esperienze interattive, in cui l'importanza dell'"abilità di un prodotto di rendere disponibili funzioni in modo facile ed efficiente" (Hassenzahl 2003), che è una caratteristica tipica della Usability (che sembrerebbe essere il "corrispettivo" di un approccio funzionalista alla Loos che demonizza "l'ornamento" quale che sia l'accezione che esso assume in un determinato contesto) è progressivamente ridotta, mentre la possibilità di rendere disponibile a uno user un tipo di esperienza più denso diventa centrale. Questo passaggio segnala una tendenza generale a superare un approccio minimalista, orientato a un'ideale e ideologica semplicità di stampo cognitivista, nell'Interaction Design e a valorizzare aspetti ritenuti afferenti alla sfera dell'estetico (e solitamente descritti in termini di divertimento, emozione, piacere, performatività...). Ma tale passaggio è importante inoltre perché testimonia il riconoscimento da un lato della scarsa efficacia

di un approccio che non prenda in considerazione anche aspetti maggiormente gratificanti, legati a un qualche tipo di piacere, nella progettazione e dall'altro il riconoscimento che è possibile anche far leva su tali aspetti per far funzionare, per alimentare efficacemente un'esperienza secondo la logica immanente al suo campo⁷.

Tuttavia, occorre precisare che quando si parla di User Experience Design, ovvero quando ci si riferisce al momento in cui questo importante shift inizia a rendersi sempre più evidente, non si sta ancora parlando esattamente di Experience Design. Anche solo nominalmente, l'eliminazione del termine "user" dall'etichetta sembra denotare il riconoscimento, da parte della progettazione, di una certa responsabilizzazione dello user, percepito ora come un vettore integrato nell'esperienza stessa (motivo per cui si può parlare di iper-funzionalità) e non come mero "target" di un dispositivo progettato.

Ciò che in effetti manca nella ricostruzione del ruolo dello user nell'HCI rapidamente ricostruita sopra è la considerazione del suo attuale statuto nell'Experience Design. Si potrebbe ipotizzare, simmetricamente al rilievo di una iper-funzionalità in quanto carattere distintivo del campo esperienziale progettato dall'Experience Design, che il fruitore diventi progressivamente, a sua volta, colui che deve saper stare al gioco dell'opera, del campo estetico progettato, che attua dinamiche e dunque fa compiere l'estetico all'interno dell'esperienza, e non come qualcuno che ne debba semplicemente godere degli effetti o che utilizzi strumenti. In questo senso il fruitore diviene una specie di attivatore, di iper-consumatore (cfr. Matteucci 2019, pp. 136, 150, 154, 219, 221, 234, 243) – non solo consumatore – che ha, nel persistere del proprio campo estetico, la propria attuazione di riflessività estetica, in quanto riflessività che resta interna al materiale stesso⁸. Questo può ovviamente essere visto positivamente e negativamente. È negativo nel momento in cui si vede in questo un preordinare i comportamenti del consumatore estetico, in cui cioè, di nuovo, l'utilizzatore sarebbe l'esecutore o il "contemplatore" rispetto a cui l'opera d'arte o il dispositivo estetico è strumentale. Ma nel momento in cui l'esperienza col dispositivo diventa un'esperienza di intensificazione della propria esistenza, della propria riflessività,

⁷ In questo contesto può anche essere ricordato il passaggio che compie una studiosa attenta a questioni quali la progettazione e la sostenibilità come Yuriko Saito. In Saito (2018), affrontando la delicata questione dell'estetica del consumo sostenibile essa rimodula la propria proposta teorica per una *green aesthetics* elaborata in Saito (2007) non incentrandola su caratteri specifici (come anzitutto il minimalismo) che un oggetto progettato dovrebbe possedere per essere sostenibile, ma enfatizzando la centralità del rapporto tra l'uomo e il mondo materiale in quanto tale.

⁸ Per un'analisi del rapporto tra estetizzazione e riflessività si veda Matteucci (2017).

può avere anche carattere emancipatorio, e questo sembra appunto coincidere con ciò che Adorno riconosce nel passo conclusivo del saggio sul funzionalismo da cui qui abbiamo preso le mosse.

Dal punto di vista della progettazione tutto ciò ha tuttavia un presupposto. Lo svolgersi dell'arco di esperienza immersiva e interazionale che si è descritto fa leva o meglio, si appoggia su una competenza tacita che viene data per acquisita e che è una capacità che può essere definita, in termini ancora adorniani, mimetica.

4. *Competenza estetica: da natura a natura. And back*

Nel combinare ciò che dovrebbe essere intrinsecamente “spontaneo”, naturale, ovvero l'esperienza, e ciò che è intrinsecamente artificiale, ovvero il design, la formula Experience Design potrebbe suonare costitutivamente ossimorica. Tuttavia, se si adotta una prospettiva processuale nei confronti dell'esperienza e un'idea dinamica di identità come qualcosa che si profila sulla soglia di vari elementi antinomici in gioco, proprio come quelle che sono state descritte nel corso di questo testo, la mera opposizione tra artificialità e naturalità risulta essere insostenibile. O meglio, tale rapporto è ben particolare: quanto più l'Experience Design fa apparire naturale ciò che è artificiale, o ancora, quanto più è in grado di progettare interazioni felici (cioè, immediate), ma non semplici (cioè, mediate), tanto più esso risulterà ben riuscito.

Una tale “immediatezza mediata”, agevolando lo svolgimento della vita quotidiana, ad esempio, da un lato è sicuramente gratificante, e acquisisce così il connotato della positività. Dall'altro lato, può però anche comportare aspetti meno positivi. Essa può veicolare una vera e propria perdita di esperienza nel senso pregnante del termine in quanto mancanza di creatività, alienazione (se l'esperienza è eccessivamente delegata) e/o in forme di edonismo sconsiderato (se le strutture esperienziali vengono abusate), diventando così insostenibile sia per l'individuo sia per l'ambiente.

È evidente che a una tematizzazione dell'Experience Design corrisponde anche una tematizzazione di questioni non poco problematiche. Ci si può qui limitare a enunciarne due: quando ormai quasi tutto è progettato, e gli ambienti in cui ci si muove quotidianamente sono saturi di framework esperienziali precostituiti, cosa resta della capacità dell'individuo di generare nuovi significati, di essere creativo, di fare la differenza (ovvero, in termini adorniani, di essere sempre più “differenziato”)? Come è possibile essere esteticamente sostenibili nella relazione (cioè, sia nella costruzione della propria identità sia nei confronti dell'“altro”) con gli ambienti

progettati, ovvero: come essere responsabili in un modo che sia anche gratificante?

Si potrebbe provare a rispondere a tali quesiti a partire dal testo adorniano e in particolare dal seguente passo: “se la cultura non è natura scabra non è nemmeno il suo dominio spietato” (Adorno 1966; tr. it. 2011, p. 152). Questo passo sintetizza molto efficacemente i poli antinomici che Adorno rileva come caratteristici del contesto di vita che era impegnato a descrivere: da un lato l’abbandono all’immediato godimento dei sensi (una scabrezza che dunque negherebbe la fondamentale storicità dell’esperienza), dall’altro il dominio totale dell’ambiente attraverso la *ratio* (una spietatezza che consiste nella generalizzazione, almeno presunta, della particolarità delle qualità estetico sensoriali).

In Adorno tali qualità estetiche sono le stesse che Loos annulla quando, con il suo progetto di funzionalizzazione ideologica della realtà, reprime l’ornamento connettendolo all’erotico, e così facendo di fatto reprime lo slancio verso l’alterità. Quando avviene tale repressione si reprime anche uno dei meccanismi fondamentali dell’estetico e dell’arte, nonché uno dei capisaldi della concezione dell’esperienza estetica e artistica in Adorno che è la mimesi (“Il suo odio [di Loos] per l’ornamento riesce incomprensibile se non lo riferiamo all’impulso mimetico, contrario all’oggettivazione razionale, che egli vi avvertiva” (*ibidem*)).

Tale aspetto mimetico dell’esperienza viene illustrato nel saggio sul funzionalismo in particolare attraverso il concetto di *Zweckform*, di forma finale:

le forme finali sono il linguaggio del loro stesso scopo. Grazie all’impulso mimetico, il vivente si rende simile a ciò che lo circonda assai prima che gli artisti comincino a produrre imitazioni; ciò che appare simbolo, quindi ornamento, infine superfluo, ha la propria origine in forme di natura a cui gli uomini si adattano attraverso i loro artefatti. L’interno che essi esprimono in quell’impulso era, un tempo, un qualcosa di esterno, di ineluttabilmente obiettivo. (Ivi, p. 153)

Grazie all’impulso mimetico, che in questo caso agisce nella forma funzionale, e che è un momento di incorporazione della natura espressivo-estetico per Adorno, sembra possibile un riscatto sia dalla “natura scabra”, che viene appunto mediata dalla forma, che è qualcosa di artificiale, sia dal “suo dominio spietato”, da cui ci si sottrae e da cui si sottrae la natura nel momento in cui le dinamiche a essa inerenti trovano corso, e dunque, la sua potenzialità di senso viene attuata, grazie a un processo di incorporazione, di assorbimento. In questo senso si potrebbe suggerire che le forme finali, l’oggetto d’uso in quanto tale, sono per Adorno una forma

di adattamento perché sono sì mimesi delle forme naturali che servono a incorporare, ma esse sono anche la condizione della non naturalità che però consente al vivente di interagire con e quindi vivere la natura.

Il passo poco sopra ricordato si conclude con un'affermazione che sembrerebbe suggerire utili indicazioni per tentare quanto meno di conferire una direzione possibile alle domande sopra poste, e alle quali non è semplice rispondere. Dice Adorno: “ornamenti, e oltre a ciò forme artistiche in generale, non si possono inventare” (*ibidem*). Questo passo ci dice qualcosa sia sul tipo di creatività possibile nel contesto di vita descritto sia qualcosa su come provare a essere competenti esteticamente in esso.

Tra i vari poli di tensione che Adorno descrive nel suo saggio possono essere ricordati anche quelli rappresentati da due istanze storiche: il “mestiere” inteso come qualcosa che è stato barbaramente snaturato in specializzazione e quindi divenuto generalizzazione irriflessa del particolare (il funzionalismo ortodosso di Loos), e la “fantasia” che, se intesa come mero correttivo dall'esterno della deriva specialistica del mestiere, rischierebbe di essere pura “fantasticheria” idiosincratca, divagazione soggettiva, irrispettosa della storicità dei materiali con cui interagisce e dunque non espressiva o incorporante le loro istanze (un mero decorativismo).

Il tipo di fantasia descritto da Adorno ha invece un'accezione ben precisa. Mutuando il concetto da Benjamin (1928; tr. it. 2001, p. 437), egli la definisce come una “capacità di interpolazione nel più piccolo”, un esercizio micrologico.

Con banalità psicologica [si dice che] la fantasia non sarebbe altro che la rappresentazione del non esistente [ma essa, in realtà] non è il piacere dell'invenzione senza vincolo alcuno, la *creatio ex nihilo*. [...] Nei materiali e nelle forme che l'artista recepisce e con cui lavora, esiste nonostante tutto, per poco che conservino un senso, qualcosa di più che materiale e forma. Fantasia significa innervare questo più. (Adorno 1966; tr. it. 2011, pp. 156-157)

Una creatività vincolata al già esistente e sostenibile, perché attenta alle istanze espresse dal contesto preso in considerazione e che incorpora, esprimendole. Questa è possibile grazie a una competenza che è saper dare forza, fare risultare qualcosa che non è ridicibile nemmeno a materiali e forme, ma che è un “di più” che è connessione, modalità e disposizione di senso: abilità di creare una connessione di senso, “per poco che [ne] conservino”, tra poli con istanze diverse ma egualmente vigenti.

Il grande progetto utopico dell'estetico suggerito da Adorno sembra affiorare allora, sorprendentemente, proprio in quelle forme

di esteticità che sono maggiormente compromesse (come la moda, e in questo caso il design d'esperienza), perché è nello stare radicalmente dentro il materiale che si fa risaltare la possibilità. Se la via di fuga è semplicemente proclamata e contrapposta alla realtà è sterile e si presta molto volentieri al mercato. È proprio perché due poli vengono talmente distaccati o sclerotizzati che essi diventano un oggetto, una merce che si può vendere. Molto più proficuo è cercare quel granello che sfugge al meccanismo e lo inceppa. E lo è nella cosa più importante.

Il confronto tra arti belle (autonome) e arti applicate (eteronome) dimostra come, in barba alla convinzione che l'arte debba essere senza funzione, è in realtà proprio perché essa ha una funzione, ovvero quella di realizzare se stessa, che in virtù di essa salta il meccanismo. Allora non è un non-design che conta ma un iper-design, perché esso deve valorizzare una funzione intra-esperienziale. E così si manifesta quel riverbero che mostra improvvisamente la persistente soggiacenza del mimetico (ragione della stessa concezione rigorosamente dialettica dell'aura sempre ribadita da Adorno). È il rimosso della spontaneità che emerge e che quindi si basa su di essa. Ed emerge almeno come potenziale nei minuscoli luoghi di scarto che sopravvivono, nel "più piccolo", che non è altro che quel "più" da innervare.

Il design, proprio nel momento in cui fa lo sforzo estremo della progettazione fino a diventare progettazione d'esperienza, scopre che deve affidare la buona riuscita di tale progettazione all'attivazione dello user di cui mette dunque in rilievo una competenza estetica che sembrava invece avere coperto. Proprio nello sforzo di estrema progettazione si mette a nudo il suo implicito che è l'atteggiamento mimetico dell'estetico. E questo potrebbe essere letto nei termini di un riscatto del naturale, di una sua nuova improvvisa irruzione nell'artificiale, come un bagliore da cui può trasparire un atteggiamento mimetico primordiale. Sempre che, ovviamente, la progettazione non saturi ogni spazio esperienziale precostituendone meccanicamente ogni modulo. Ma allora essa sfocia in un'esperienza progettata più che in una progettazione d'esperienza, capovolgendo in totale alienazione il residuo emancipatorio del potenziale estetico che ospita nel proprio seno – come la mera logica del sistema di mercato vigente sembrerebbe peraltro auspicare, vivendo la propria intrinseca contraddizione nel generare al tempo stesso la leva del suo possibile estremo scardinamento.

Come Experience Design la costruzione non sarà mai sufficiente, perché c'è qualcosa di irriducibile che non è costruzione: l'atteggiamento mimetico che è una competenza di assorbimento e interazio-

ne con l'ambiente. Quest'ultimo consiste in un rapporto che è un rapporto di incarnazione, materiale, non di trascendenza, perché è un far essere, un configurare qualcosa esprimendo la sua funzione immanente. Un rapporto che, nella misura in cui si basa su una competenza estetica come competenza mimetica di un organismo vivente nei confronti dell'ambiente in cui si trova, è anche sostenibile.

Proprio quando sembra che tutto diventi artificio, c'è il fuoco d'artificio della natura, perché si basa su un nesso di interazione globale, di campo, che è quello della naturalità mimetica. Ecco che allora ha corso il procedimento dialettico in tutta la sua pienezza. È dialettica della costruzione, dialettica del funzionalismo. Da natura a natura. E ancora.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

1966 *Funktionalismus Heute*, in “Neue Rundschau”, 77, 4; tr. it. *Funzionalismo oggi*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-67*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 147-163.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

Benjamin, W.

1928 *Einbahnstraße*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin; tr. it. *Strada a senso unico*, in W. Benjamin, *Opere complete, II, Scritti 1923-27*, pp. 409-463.

Betts, P.

2007 *The Authority of Everyday Things. A Cultural History of West German Industrial Design*, University of California Press, Oakland.

Bødker, S.

2006 *When Second Wave HCI Meets Third Wave Challenges*, in “Proceedings of the 4th Nordic conference on human-computer interaction: changing roles”, New York, ACM Press, pp. 1-8.

Desideri, F., Matteucci, G.

2009 *Introduzione a Th. W. Adorno, Teoria estetica*, Einaudi, Torino, pp. ix-xxxiv.

Feige, D.M.

2018 *Design. Eine philosophische Analyse*, Suhrkamp, Berlin.

Forsey, J.

2013 *The Aesthetics of Design*, Oxford University Press, Oxford-New York.

2015 *Form and Function: The Dependent Beauty of Design*, in “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, vol. 7, pp. 210-220.

Hassenzahl, M.

2003 *The Thing and I: Understanding the Relationship Between User and Product*, in M. Blythe, C. Overbeeke, A.F. Monk, & P.C. Wright (eds.), *Funology: From Usability to Enjoyment*, Dordrecht, Kluwer, pp. 31-42.

2010 *Experience Design: Technology for all the Right Reasons*, San Rafael, Morgan & Claypool Publishers.

Iannilli, G.L.

2019 *L'estetico e il quotidiano. Design, Everyday Aesthetics, esperienza*, Mimesis, Milano-Udine.

Katz, B.M.

2019 *Functionalism, Yesterday, Functionalism Today, Functionalism Tomorrow: Thoughts Inspired by Adorno's Address to the Deutscher Werkbund, "Funktionalismus Heute"*, Delivered in Berlin on October, 3, 1965, in A. Khandizaji (ed.), *Reading Adorno. The Endless Road*, Palgrave Macmillan, London, pp. 233-245.

Long, C.

1997 *Ornament, Crime, Myth, and Meaning*, in “Architecture: Material and Imagined. Proceedings of the 85th ACSA Conference”, ACSA Press, Washington DC, pp. 440-445.

Loos, A.

1931 *Ornament und Verbrechen*, in *Trotzdem*, Brenner Verlag, Innsbruck; tr. it. *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992, pp. 217-229.

Marfia, G., Matteucci, G.

2018 *Some Remarks on Aesthetics and Computer Science*, in “Studi di Estetica”, n° 12, pp. 1-30.

Matteucci, G.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.

2017 *Everyday Aesthetics and Aestheticization: Reflectivity in Perception*, in “Studi di Estetica”, n°7, 2017, pp. 207-227.

2018 *Il jazz in Adorno: variazioni in serie*, in *Adorno. Variazioni sul jazz*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 7-22.

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

Mecacci, A.

2012 *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna.

Newbery, P., Farnham, K.

2013 *Experience Design: A Framework for Integrating Brand, Experience and Value*, John Wiley & Sons, Hoboken.

Parsons, G.

2016 *Philosophy of Design*, Polity, Cambridge.

Parsons, G., Carlson A.

2009 *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Poldma, T.

2016 *Experience Design*, in “The Bloomsbury Encyclopedia of Design”, Bloomsbury, London, pp. 496-497.

Saito, Y.

2007 *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York.

2018 *Consumer Aesthetics and Environmental Ethics: Problems and Possibilities*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 76 (4), pp. 429-439.

Spence, J.

2016 *Performative Experience Design*, Springer, Berlin-Heidelberg.

Vitta, M.

2012 *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Torino, Einaudi.

Antropologia: osservazioni sull'estetico tra Adorno e Gehlen

di Stefano Marino

Man has invented his doom. [...]
Now he worships at an altar of a stagnant pool
And when he sees his reflection, he's fulfilled.
BOB DYLAN.
License to Kill.

ABSTRACT

In questo articolo prendo dapprima le mosse dalla ben nota rivalità fra teoria critica della società e antropologia filosofica. Quindi, tento di mostrare come al rifiuto dei teorici critici nei confronti di ogni forma di antropologia positiva o “affermativa”, storica, dialettica e fondata su un pensiero “per invarianti” corrisponda del resto una forte presenza di alcuni elementi antropologici nella loro filosofia e un’inesauribile tensione verso la delimitazione di un’antropologia dialettico-negativa. A partire da ciò, soffermandomi sulle figure di Adorno e Gehlen (e, soprattutto, sui loro rispettivi capolavori *Teoria estetica* e *Quadri d'epoca* e sulle testimonianze relative al loro rapporto filosofico e umano e al loro carteggio tuttora inedito) indago alcune implicazioni e conseguenze sul piano estetico di un tale rapporto problematico, ma altresì molto vivo e fecondo, fra teoria critica e antropologia filosofica.

*In this article I start from the well-known antagonism between critical theory of society and philosophical anthropology. Then I show that, notwithstanding the critical theorists' aversion to any form of positive or "affirmative", unhistorical and undialectical anthropology based on "invariants", their philosophies are also characterized by some anthropological elements and by an inexhaustible inclination to the outlining of a negative-dialectical anthropology. On this basis, and focusing in particular on Adorno and Gehlen (and especially on their respective masterworks *Ästhetische Theorie* and *Zeit-Bilder*, as well as on the available information and testimony about their philosophical and human relationship and their still unpublished correspondence), I investigate some aesthetic implications and consequences of such a problematic, but at the same time very interesting and fruitful, relation between critical theory and philosophical anthropology.*

Parole chiave
Theodor W. Adorno, Arnold Gehlen, Estetica, Teoria critica della società, Antropologia filosofica
Theodor W. Adorno, Arnold Gehlen, Aesthetics, Critical Theory of Society, Philosophical Anthropology

1.

Offrire un contributo sulla teoria estetica di Theodor W. Adorno con il titolo *Antropologia*, nel cinquantesimo anniversario della sua

morte, potrà apparire a prima vista sorprendente o, a seconda dei punti di vista, persino provocatorio. È una circostanza abbastanza nota, infatti, che la teoria critica francofortese nel suo insieme, e in particolare proprio nel caso di Adorno, ha espresso varie volte, in occasioni e circostanze diverse, e, soprattutto, in maniera omogenea e coerente anche a distanza di decenni, forti riserve nei confronti di quella che potremmo chiamare la filosofia declinata in chiave antropologica. In fin dei conti, è proprio in uno dei capolavori di Adorno, cioè *Dialettica negativa*, che si trova un'espressione molto dura come "veto contro ogni antropologia" (DN, p. 115). E, a tal proposito, uno studioso come Martin Jay (1979, pp. 83, 419) ha parlato esplicitamente di "avversione [della teoria critica] per la speculazione antropologica" e di "rifiuto di formulare un'antropologia positiva che caratterizzò fin dall'inizio la teoria critica".

Il riferimento principale – seppur non unico – in tal senso è rappresentato dal saggio di Horkheimer *Considerazioni sull'antropologia filosofica*, pubblicato nel 1935 sulla "Zeitschrift für Sozialforschung", l'organo ufficiale dell'Istituto per la Ricerca Sociale, e successivamente ripubblicato nella raccolta di scritti horkheimeriani in due volumi *Teoria critica*. Un saggio, quello di Horkheimer, che si riferisce principalmente alla versione dell'antropologia filosofica fornita all'epoca da Max Scheler: per la precisione, al saggio di Scheler *Die Sonderstellung des Menschen* che prelude alla sua opera del 1928 *La posizione dell'uomo nel cosmo*, edita nello stesso anno di un altro classico di questa corrente di pensiero, *I gradi dell'organico e l'uomo* di Helmuth Plessner. Un saggio, quello di Horkheimer, al quale non solo quest'ultimo guarderà ancora con approvazione oltre vent'anni dopo – intervenendo nel 1957 in una *Festschrift* per Plessner e ribadendo in quell'occasione pressoché le stesse tesi del 1935 –, ma al quale, com'è stato notato, farà riferimento anche Adorno in alcune riflessioni successive di carattere filosofico-sociale (cfr. Johannsen 2013, pp. 3-5, 13). Né, d'altra parte, l'inimicizia fra teoria critica e antropologia filosofica si esaurisce con la prima generazione di studiosi della Scuola di Francoforte, giacché anche Habermas fu autore di una celebre critica dell'antropologia filosofica nella voce *Antropologia* di un lessico di filosofia uscito nel 1958, scorgendovi una "disciplina sorta per un processo di reazione rispetto all'affermarsi delle scienze dell'uomo", dotata di "un carattere reattivo" e, soprattutto nel caso del terzo padre fondatore della disciplina, cioè Arnold Gehlen, tendente a degenerare in "un discorso acritico e [...] una dogmatica con conseguenze politiche, tanto più pericolosa quanto più pretende di essere una scienza disinteressata" (Martinelli 2004, pp. 266-267; a tal proposito, cfr. anche le recensioni critiche

habermasiane ai libri di Gehlen *L'uomo delle origini e la tarda cultura* e *Morale e ipermorale*, ora in Habermas 2000, pp. 73-98).

Tutto ciò, dunque, sembrerebbe dover scoraggiare a priori il tentativo di suggerire qualche “nuova prospettiva critica” su Adorno, a cinquant'anni dalla sua morte, scegliendo di soffermarsi proprio sulla tematica antropologico-filosofica fra tutte le tematiche e le questioni disponibili in tal senso. Al tempo stesso, però, per qualunque conoscitore delle opere di Adorno è innegabile la presenza di una forte componente o dimensione antropologica nella sua riflessione filosofica. Limitandomi solo a tre esempi, si pensi, a tal proposito, alla rilevanza e all'originalità del breve ma densissimo *excursus* (ricco anche di implicazioni antropologiche) *Teorie sull'origine dell'arte* posto alla fine di *Teoria estetica*, quasi in appendice al libro, ma non per questo marginale o trascurabile, bensì di primaria importanza (TE, pp. 441-450). Oppure, ancora, si pensi ad alcune riflessioni adorniane dei primi anni Quaranta, successivamente pubblicate col titolo *Individuo e società*, nelle quali, seppure in maniera non sistematica, vengono offerti esplicitamente degli “appunti per una nuova antropologia” (CI, pp. 64-80). Oppure, infine, si pensi al rilievo antropologico di un tema come quello del *mana* in *Dialettica dell'illuminismo* (cfr. Borsari 1998) e al fatto che Horkheimer e Adorno nella Premessa a quell'opera, nell'illustrare brevemente il senso dell'ultima sezione del libro intitolata *Appunti e schizzi* chiariscono che questi ultimi delineano “provvisoriamente problemi che saranno oggetto di futuro lavoro” e che, si badi bene, “si riferiscono, per la maggior parte, a un'antropologia dialettica” (DI, p. 9).

Un'antropologia dialettica che, dal punto di vista dei teorici critici francofortesi, si contrappone evidentemente a un modo viceversa adialettico o antidialettico di fare antropologia filosofica. Così come l'antropologia negativa alla quale accenna talvolta Adorno – ad esempio, nell'aforisma 107 di *Minima moralia* (MM, p. 197) oppure nella Premessa a *Dialettica negativa* in collegamento al libro di Ulrich Sonnemann *Negative Anthropologie*, che Adorno poi recensirà (GS 20/1, pp. 262-263) e che definirà legato da “una necessità oggettiva” al proprio progetto di una dialettica negativa (DN, p. 4) – si contrappone polemicamente a un'antropologia filosofica di tipo positivo o, più precisamente, di carattere affermativo (su tale concetto, cfr. Marcuse 1969, pp. 43-85). Ciò a cui, sempre sul piano dei tentativi di determinare una via alternativa al filosofare in chiave antropologica, si può ancora associare una definizione come “critica dell'antropologia statica” in una lettera di Adorno a Löwenthal del 6 luglio 1934 a proposito della rac-

colta di Horkheimer *Crepuscolo*, la quale rimanda implicitamente *ex negativo* a una potenziale antropologia dinamica (cfr. Jay 1979, p. 97). O, ancora, una definizione come “antropologia storica”¹, implicitamente emergente a partire dalla “critica di principio di Adorno a ogni antropologia extrastorica” (Johannssen 2013, p. 13). O, infine, una definizione come “antropologia materialista, della quale soltanto potrebbe importare alla teoria critica” (Johannssen 2013, p. 13), citata anch’essa con un rimando alle *Considerazioni* di Horkheimer che, non a caso, sulla base di un concetto di idealismo estremamente ampio definiva apertamente e criticamente “la moderna antropologia filosofica” come risultante “dal medesimo bisogno che la filosofia idealistica dell’epoca borghese si sforzò di soddisfare fin da principio”: quello, cioè, di “stabilire nuovi principi assoluti dai quali l’agire tragga la sua motivazione” dopo il crollo delle autorità e istituzioni tradizionali e di impiegare quindi il pensiero “nello sviluppo di nuove connessioni concettuali con cui motivare sensatamente l’intera vita umana [e] accordare la sorte di ogni singolo e dell’umanità intera con una determinazione eterna” (Horkheimer 1974, vol. 1, pp. 199-200).

Nel caso di Adorno, poi, tutti questi accenni a una possibile antropologia filosofica compatibile con la teoria critica della società, e quindi dialettica, negativa, materialista, dinamica e storica, vanno sempre intesi a loro volta sullo sfondo di una concezione generale del rapporto tra storia e natura che prende il nome di “storia naturale”, presentata per la prima volta da Adorno in un’importante conferenza del 15 luglio 1932 (AF, pp. 59-80). Una conferenza, quella sul concetto di *Naturgeschichte*, forse non a caso concepita come “una risposta critica a una conferenza che Heidegger aveva tenuto a Francoforte nel 1929 dal titolo *Philosophische Anthropologie und Metaphysik des Daseins*” (AF, p. 59n), e ancora tenuta presente e mantenuta come valida da Adorno oltre trent’anni dopo (cfr. DN, pp. 317-322). Così come non si può trascurare il fatto che Adorno, a dispetto del succitato “veto contro ogni antropologia” pronunciato in *Dialettica negativa* – che, in quell’opera, fa un po’ da *pendant* al veto contro ogni ontologia ampiamente argomentato nei primi due capitoli del libro (DN, pp. 57-120) –, nella lezione del 23 novembre 1965 della sua *Vorlesung über Negative Dialektik* faccia comunque accenno alla rilevanza di un’antropologia dialettica all’interno delle problematiche filosofiche attuali (VND, p. 72).

¹ Questo termine, chiaramente, non va confuso con l’omonimo tentativo, compiuto nei decenni successivi, di sviluppare una *Historische Anthropologie* da parte di Gebauer e Wulf – non senza alcuni significativi riferimenti tanto all’antropologia filosofica quanto alla teoria critica, peraltro (cfr. ad esempio Wulf 2018, pp. 41-78).

Oppure, il fatto che nell'importante saggio del 1957 *Aspetti della filosofia hegeliana*, nel discutere criticamente la concezione kantiana dell'Io e nel ravvisare un problematico intreccio di dimensione trascendentale e dimensione empirica in essa, Adorno citi con approvazione la "sferzata antropologico-materialistica" impressa da Schopenhauer a questo discorso (TSH, p. 47; su ciò, cfr. O'Connor 2004, pp. 117-118, 126).

Tutto questo, e molto altro ancora, contribuisce quindi a delineare il profilo di una costellazione dinamica e certamente problematica, ma altresì densa e affascinante, fra teoria critica, pensiero dialettico, estetica e antropologia filosofica. Volendo proporre un'analogia di tipo estetico, potremmo allora dire che, al pari dell'esistenza delle opere d'arte in quel "complesso sociale di accecamento" che per Adorno era il "mondo amministrato" (DI, p. 49), il quale non sembrava più tollerare un'arte provvista di "contenuto di verità" e ne metteva radicalmente in discussione "l'ovvietà" (cfr. TE, pp. 3-7, 171-178, 381-389), allo stesso modo anche la trattazione del tema antropologico in Adorno sembra configurarsi come "impossibile e necessario allo stesso tempo" (cfr. ID, p. 213).

2.

Al netto delle numerose differenze tra i vari approcci antropologico-filosofici sviluppati nella modernità e contemporaneità, la domanda "Che cos'è l'uomo?" rimane *la* domanda di *ogni* antropologia filosofica. Com'è noto, si tratta della domanda già esplicitata da Kant come questione propria dell'antropologia nelle lezioni di *Logica* pubblicate nel 1800 a cura di Gottlob Benjamin Jäsche (Kant 1984, p. 19) e collocata accanto alle tre domande che nella *Critica della ragion pura* racchiudevano "ogni interesse della mia ragione": "Che cosa posso sapere? Che cosa devo fare? Che cosa mi è lecito sperare?" (Kant 2004, p. 1133) Proprio questa domanda, "Che cos'è l'uomo?", è però quella contro cui prende posizione la teoria critica francofortese, là dove Adorno per esempio afferma senza mezzi termini:

La *questione dell'uomo* [...] è *ideologica*, perché in base alla sola forma detta *l'invarianza* della risposta possibile, fosse pure la storicità. Quel che *l'uomo in sé* dovrebbe essere è sempre e solo quel che è stato. Infatti viene forgiato sulle rocce del suo passato. Egli però *non* è solo quel che è stato ed è, ma altrettanto quel che può *diventare*; *nessuna definizione* può darne un'anticipazione. [...] Che cosa sia l'uomo, *non* si può asserire. Quello odierno è funzione, è non-libero, regredito dietro tutto ciò che gli viene affibbiato come *invariante*, fosse anche lo stato d'indigenza senza difese su cui pascolano *alcune antropologie*. Egli trascina le mutilazioni subite da millenni come eredità sociale. Se l'*essenza* dell'uomo venisse decifrata dalle sue

fattezze contemporanee, questo sarebbe un *sabotaggio* alla sua *possibilità*. A stento una cosiddetta *antropologia storica* sarebbe più idonea. Certo essa potrebbe includere l'essere divenuto e condizionato, ma li imputerebbe ai soggetti, astruendo dalla *disumanizzazione* che li ha resi quel che sono e che viene tollerata in nome di una *qualitas humana*. Quanto più l'antropologia si presenta *concreta*, tanto più diviene *ingannevole, indifferente* a ciò che nell'uomo *non* si basa affatto su di lui in quanto soggetto ma sul processo di *desoggettivazione*, che da tempi immemorabili corse parallelamente alla *formazione storica del soggetto*. La tesi dell'*antropologia di successo* che l'uomo sarebbe *aperto* – quasi sempre accompagnata da un'occhiata perfida verso l'animale – è *vuota*; essa spaccia la propria indeterminatezza, il *fallimento*, come un determinato e *positivo*. [...] Che *non* si lasci dire che cosa sia l'uomo *non* è una antropologia particolarmente sublime, ma il veto contro *ogni antropologia* (DN, pp. 48, 114-115 [corsivi miei])².

“L'uomo”, come spiega Adorno anche nel dialogo radiofonico con Gehlen del 1965 intitolato *La sociologia è una scienza dell'uomo?* – definito enfaticamente da Rolf Wiggershaus (1992, p. 603) come un “dialogo [somigliante] a quello tra il Grande Inquisitore del dostoevskijano Ivan Karamazov e un Gesù non più taciturno” –, “è un essere storico”, cioè “un essere che è formato da condizioni e rapporti storici in misura infinitamente più ampia di quanto assuma l'*accezione ingenua*, che si accontenta per così dire del fatto che gli uomini non siano mutati poi tanto, per lunghissimi periodi di tempo, a giudicare dalle loro caratteristiche fisiologiche”; esso “è formato fin nel più intimo della sua psiche dalla *storia*, cioè essenzialmente dalla *società*”, e tutto ciò spinge Adorno ad affermare che

dire che cosa sia l'uomo è assolutamente impossibile. Se i biologi hanno ragione nel sostenere che la caratteristica dell'uomo sta proprio nel suo *essere aperto e non definito* da un determinato ambito di oggetti d'azione, da questa apertura ne consegue anche che *non* possiamo affatto prevedere che cosa ne sarà di lui (SSU, pp. 87-88 [corsivi miei])³.

Ai passi appena citati si possono poi utilmente affiancare, ad esempio, le raccomandazioni contenute in *Teoria estetica* di osservare una rigorosa “scepsi nei confronti delle dottrine antropologiche

² I richiami critici di Adorno alla tesi della *Weltoffenheit* dell'uomo possono essere intesi come primariamente diretti contro Gehlen. Tuttavia, spostando lo sguardo al contesto all'indietro e in avanti nella filosofia del Novecento, essi possono indurre a porre domande critiche anche a una serie di autori molto diversi fra loro, spazianti da Scheler a Heidegger a Gadamer a MacIntyre a McDowell fino ad Agamben, e accomunati dal riferimento alla tesi dell'“aperto” e alla dicotomia ambiente/mondo come chiave di lettura per la differenza uomo/animale (su questo, cfr. Marino 2015, pp. 5-47).

³ Sulla critica adorniana al modo tradizionale di impostare la questione del rapporto uomo/animale, contenuta *in nuce* nel passaggio sull'“occhiata perfida verso l'animale” della citazione da *Dialettica negativa* poc'anzi riportata, si veda soprattutto il frammento *Uomo e animale* nella sezione *Appunti e schizzi di Dialettica dell'illuminismo* (cfr. DI, pp. 263-272). Sulla concezione dialettica del rapporto uomo/animale in Adorno, cfr. ad esempio Maurizi 2012.

delle invarianti” (TE, p. 12). O, ancora, le seguenti considerazioni tratte dal saggio *Individuo e organizzazione* del 1953, dove, a proposito della questione dell’“essenza dell’uomo in quanto tale”, si legge:

vorrei occuparmi [...] dell’*inganno* che sta alla base del *concetto stesso di uomo* [...]. “L’uomo”: questo *non* è, come ben si intende, il fondamento esistenziale, a cui bisognerebbe accedere, per guadagnare un *terreno solido* sotto i piedi a fronte dell’intrico storico o per dischiudere l’accesso alla sfera dell’*essenza*. L’uomo è invece qualcosa che viene *astratto* per sottrazione dagli uomini determinati storicamente e dalle loro relazioni, qualcosa che si è reso indipendente per amore dell’ideale filosofico tradizionale della *verità immutabile*, ovvero, come si diceva quando ancora la filosofia tentava di criticare, qualcosa che viene *ipostatizzato*. Questo concetto dell’uomo *non* è in alcun modo sacro e inalienabile. Esso *non* si lascia scongiurare e contrapporre all’ingiustizia dell’organizzazione. Esso è piuttosto la *determinazione più povera e più vuota di tutte*, determinazione che in generale può venire guadagnata dalle cose umane. [...] Un’immagine *statica* dell’uomo viene strappata alla *dinamica* storica (CI, pp. 130-131 [corsivi miei]).

Come ho già ricordato, le radici di un tale atteggiamento teorico veementemente anti-anthropologico si possono trovare nel succitato saggio di Horkheimer del 1935. Dietro alle posizioni di Horkheimer, peraltro, non è affatto difficile avvertire l’eco di determinate concezioni sull’uomo tipiche di Marx e di una parte del marxismo successivo, fra cui ad esempio alcune considerazioni critiche in chiave anti-anthropologica in quello che Herbert Schnädelbach (2005, p. 185) ha enfaticamente definito, accanto al *Tractatus* di Wittgenstein e ad *Essere e tempo* di Heidegger, uno dei testi che “congedano il diciannovesimo secolo e aprono le porte all’oggi”, cioè *Storia e coscienza di classe* di Lukács del 1923. Infatti, nel definire la storia umana come la “storia dell’*ininterrotto sovvertimento* delle forme di oggettualità che plasmano l’esistenza dell’uomo”, il filosofo ungherese prende anche posizione contro Feuerbach, affermando che questi, “trasformando la filosofia in ‘antropologia’, [...] ha *irrigidito* l’uomo in una *fissa oggettualità*. [...] Qui si cela il grande pericolo di *ogni ‘umanesimo’ o punto di vista antropologico*” (Lukács 1991, pp. 245-246 [corsivi miei]). Parecchi decenni dopo Adorno ribadirà che “Marx, diffidente verso ogni antropologia, si guarda bene dal trasferire l’antagonismo nell’essenza dell’uomo o nei primordi” e prenderà analogamente posizione contro “il concetto antropologico di natura in Feuerbach” e, in generale, contro la “mistificazione” insita nella “cosiddetta legge di natura, che invece è solo la legge della società capitalista” (DN, pp. 287-288, 318).

A questo proposito, è molto importante tener presente che la critica all’antropologia filosofica svolta dai teorici francofortesi è ben diversa per esempio da quella di Heidegger e va tenuta accuratamente distinta da essa. Com’è noto, infatti, fin dai suoi pri-

mi corsi all'Università di Friburgo Heidegger polemizza contro le concezioni tradizionali dell'uomo che, a suo giudizio, avrebbero condizionato pesantemente ogni antropologia moderna e contemporanea (cfr. Heidegger 1992, pp. 29-36, 103-105). I luoghi forse più classici per una tale resa dei conti (per così dire) fra l'ontologia universale fenomenologica muovente dall'ermeneutica dell'Esserci e l'antropologia filosofica nel suo insieme sono *Essere e tempo* del 1927 (Heidegger 2008, pp. 29-30, 64-70, 164, 236, 243, 325, 358) e il libro di due anni successivo *Kant e il problema della metafisica*, dove Heidegger si premura di precisare che la propria "ontologia fondamentale [come] analitica ontologica dell'essere umano finito" e "metafisica dell'esserci (*Dasein*) umano, assolutamente necessaria perché la metafisica sia resa possibile", va considerata come "radicalmente distinta da ogni antropologia, anche filosofica" (Heidegger 1981, p. 11; cfr. anche *ivi*, pp. 180-188). Molti anni dopo, nel celebre saggio *L'epoca dell'immagine del mondo* del 1938, Heidegger ribadirà che proprio "[n]ell'affermarsi dell'antropologia" la metafisica si incammina "nella direzione che porta all'estinzione e alla sospensione di ogni filosofia" (Heidegger 1997, p. 84n).

Tenuto conto della rilevanza e dell'influenza della prospettiva filosofica heideggeriana nel Novecento, e tenuto conto dei rapporti particolari tra Adorno e Heidegger, senza dubbio molto conflittuali ma altresì evidenzianti talvolta alcune inaspettate corrispondenze e affinità, è opportuno, come dicevo, specificare chiaramente che la critica adorniana agli approcci antropologici non va confusa con quella heideggeriana, cioè non va affatto nella sua stessa direzione. Infatti, che si tratti di un bisogno antropologico o di un bisogno ontologico, per Adorno non fa granché differenza: entrambi si presentano come egualmente ideologici e, anzi, fra le due è probabilmente la prospettiva ontologico-fondamentale, rideclinata dopo gli anni Trenta da Heidegger in chiave di pensiero poetante dell'*Ereignis* e dell'oblio dell'Essere, quella più inquietante e rischiosa. Com'è stato notato, il filosofo francofortese "esprime il suo dissenso verso l'essenzialismo antropologico che, come egli sospetta, potrebbe essere l'esito del programma filosofico di Heidegger *malgré lui*" (O'Connor 2004, p. 152), cioè a dispetto di tutti i tentativi di quest'ultimo di distinguere il proprio concetto di *Dasein* dalla più abituale nozione di *Mensch*. Dal punto di vista di Adorno, le determinazioni ontologico-fondamentali del concetto heideggeriano di *Dasein*, "che sono state detratte dall'esserci in quanto miseria della reale storia umana sino a oggi, si alienano il ricordo di questa. [...] La celebrazione dell'insensato come senso", che Adorno riscontra criticamente in Heidegger, "è mitica" (DN,

p. 109) ed è dunque falsa, da sottoporre a un trattamento critico volto a sviscerarne la non-verità (su questo, cfr. Marino 2019b, pp. 34-37, 80-84).

3.

Fin qui abbiamo visto quindi come Adorno abbia manifestato in modo abbastanza costante una contrapposizione frontale alla “questione dell’uomo” che, come si è detto, lo spinge persino a pronunciare apertamente un “veto contro ogni antropologia” o, al massimo, ad ammettere la possibilità di un’antropologia filosofica solo a patto che anch’essa venga declinata in chiave negativa, al pari della dialettica che “viola la tradizione” e tenta di emanciparsi dall’“essenza affermativa” da cui è stata affetta fin dall’antichità ma “senza perdere neanche un po’ di determinatezza” (DN, p. 3). Cioè, solo a patto che essa venga concepita come “antropologia negativa” (su questo tema, cfr. Latini 2008 che offre anche una suggestiva analisi comparativa fra Adorno e Anders al riguardo). Come si legge nel saggio *Sul rapporto di sociologia e psicologia* del 1955, per Adorno “ogni immagine umana è *ideologia*, fuorché quella *negativa*”, e a proposito della visione dell’uomo che emerge abitualmente dalla psicologia e delle scienze sociali egli afferma che, in esse, “l’*illibertà* si coagula in una *costante antropologica*” (SS, pp. 55, 59 [corsivi miei]).

Ciò significa che, per Adorno, è più che legittimo sospettare che le cosiddette costanti o invarianti antropologiche proposte da ciascuna versione o corrente interna a questo indirizzo di pensiero, lungi dall’essere neutrali, oggettive o “naturali” (anche là dove si concepisca gehlenianamente la natura dell’uomo come intrecciata alla cultura e, dunque, l’uomo come “naturalmente culturale” o “artificialmente naturale” [cfr. D’Anna 2001, pp. 39-121]), siano invece semplici costruzioni frutto di un distillato di tratti effettivamente osservabili nell’essere umano, ma non in un presunto uomo “in sé” o “originario”, bensì in un uomo costituitosi in un processo di civilizzazione svoltosi all’insegna dell’intreccio perverso di illuminismo e mitologia, razionalità e dominio. Vale a dire, adornianamente, un uomo “falso”, privato delle sue tendenze e potenzialità “vere”, il quale dimora in un mondo anch’esso profondamente “falso” in cui, come recita la frase di Kürnberger posta in esergo a *Minima moralia*, “la vita non vive”. Così, in *Dialettica negativa* Adorno afferma che “[i]l concetto di un uomo giusto non è anticipabile” e, soprattutto, che

[n]on bisogna farsi sviare da speculazioni antropologiche sulla questione, se quel salto storico-evolutivo che procurò alla specie uomo la coscienza aperta, e quindi quella della morte, non contraddica una *costituzione animale* comunque rimasta, che non sopporta quella coscienza. [...] Sarebbe una *sconsolante prospettiva*, se l'ottusità di ogni ideologia risalisse, per così dire *biologicamente*, a una *necessità dell'autoconservazione* e non dovesse affatto sparire con una *giusta organizzazione della società*, mentre invece solo nella *società giusta* potrebbe schiudersi la possibilità di una *vita giusta* (DN, pp. 248, 355 [corsivi miei]).

Nonostante tutto ciò, come si diceva, non è però possibile negare l'esistenza di un forte *background* e risvolto antropologico in molte analisi e dottrine di Adorno. Già nelle succitate *Considerazioni* del 1935, seppur fra le molte critiche mosse al progetto dell'antropologia filosofica, Horkheimer aveva accennato alla possibilità di un' "integrazione dell'antropologia in una teoria dialettica della storia" (Horkheimer 1974, vol. 1, p. 206), e in un libro importante sulla teoria critica come *Critica del potere* di Axel Honneth questo aspetto viene apertamente alla luce. Spiega infatti Honneth che, a partire dai primi anni Quaranta, diventa caratterizzante per la Scuola di Francoforte "l'idea di un'ermeneutica che rende accessibile il processo inconsapevole della storia naturale umana": "[l]a denominazione che Adorno dà a questo processo", aggiunge Honneth, "è quella della 'antropogenesi regressiva' [quale] principio organizzativo interno della sua filosofia della storia" (Honneth 2002, pp. 92-93). In questo contesto, secondo Honneth, la concezione esposta nella *Dialettica dell'illuminismo* a proposito dell'"atto preistorico di autoaffermazione dell'uomo" per sottrarsi "al pericolo della natura impenetrabile" e per elevarsi "al di sopra delle condizioni animali dell'esistenza" tramite la magia, le pratiche mimetiche, il mito e poi la razionalità dispiegata, sarebbe paragonabile a una vera e propria "tesi antropologica" e sarebbe "affine alle analisi che Arnold Gehlen intraprende nella sua antropologia filosofica" (Honneth 2002, pp. 95-97).

Dal momento che le tematiche antropologico-filosofiche al centro delle parti di *Dialettica dell'illuminismo* sottoposte da Honneth a una rapida analisi comparativa con la prospettiva gehleniana sono tematiche di centrale importanza anche per la successiva elaborazione adorniana della *Teoria estetica*, tutto ciò dischiude orizzonti molto intriganti e, aggiungerei, molto promettenti per una possibile rilettura della dialettica di Adorno in chiave antropologica, con non pochi riflessi anche sulla sua estetica. Tale possibilità appare ancora più evidente là dove si interpreti il capolavoro postumo di Adorno non soltanto come una filosofia dell'arte – com'è stata intesa innanzitutto e perlopiù dagli interpreti, e come in effetti si presenta *prima facie* al lettore data la preponderanza delle tematiche artistiche in essa – ma, in senso più ampio e anche più ambizioso, come una

filosofia dell'estetico che, teorizzando quest'ultimo e tentando insieme di dargli corso concretamente, cerca di rendere "estetica" la teoria stessa, senza per questo scadere peraltro in alcun "estetismo". Vale a dire, come una teoria nel cui uso del "termine 'estetica' [...] risuona prepotentemente l'etimo *aisthesis*, che indica quanto ha a che fare con la componente sensibile-percettiva dell'esperienza"; come una teoria "che vuole imparare dall'estetico qualcosa di utile al pensiero concettuale" e che, per far questo, "compie uno sforzo estremo per riconoscere nel concetto e nell'estetico i due termini di una medesima relazione", cogliendo nell'estetico "il momento di alterità rispetto al concetto filosofico, il motore che innesca e alimenta il processo *interno* al pensiero filosofico" (Matteucci 2012, pp. 100-101; cfr. anche Matteucci 2017).

Se interpretata così, ecco allora che *Teoria estetica*, come teoria dell'estetico, si svela essere il *pendant* di *Dialettica negativa*, come dialettica del non-identico, e forse persino la sua radicalizzazione ulteriore. E se *Dialettica negativa*, pur ponendo il "veto contro ogni antropologia", non rinunciava però all'idea di un'"antropologia negativa", ecco allora che *Teoria estetica*, che Adorno concepisce esplicitamente come pensabile e praticabile solamente in forma dialettica (cfr. TE, pp. 453-490), eredita da *Dialettica dell'illuminismo* un approccio all'estetico che si nutre anche di importanti componenti antropologiche, purché declinate ancora una volta negativamente. Si tratta di quella che è stata anche definita l'idea adorniana di un'"antropogenesi permanente" volta a "comprendere l'essere umano come l'insieme di ciò che esso *non* è, di ciò che esso *non* è riuscito a fare di sé stesso" (Johannssen 2013, p. 2) ma pur tuttavia potrebbe ancora diventare. Per Adorno, infatti, "il compito della filosofia è appunto quello di comprendere [...] ciò che ormai è" ma, a quel punto, di creare "la possibilità di penetrare e quindi anche di spezzare il contesto di colpa come un contesto di accecamento" utilizzando "la profondità della riflessione filosofica [...] come resistenza a tutta l'apparenza e l'illusione che la coscienza reificata produce" (MET, pp. 135-137). Com'è stato notato riguardo al tema della conoscenza, essa da un lato deve certamente cogliere "ciò che è" ma, dall'altro lato, non deve accontentarsi di questo, o meglio deve operare un tale coglimento di "ciò che è" sempre "alla luce di ciò che potrebbe essere" (Schweppenhäuser 2008, p. 265), cioè del potenziale ancora inespresso che è presente nel reale e che, se opportunamente liberato, potrebbe condurre alla trasformazione radicale di quest'ultimo. *Mutatis mutandis*, credo che un discorso analogo vale anche per la questione dell'antropologico nel suo rapporto con l'estetico all'interno della filosofia di Adorno.

4.

Com'è stato notato, “lo scontro tra la Scuola di Francoforte e l'emigrato Karl Popper, da un lato, e studiosi come Arnold Gehlen e Helmut Schelsky, entrambi membri del partito nazista, improntò lo sviluppo della disciplina [*scil.* la sociologia]” in Germania nel secondo dopoguerra; eppure, nonostante ciò, “[è] sorprendente scoprire fino a che punto Adorno e Gehlen potessero concordare nelle loro opinioni sotto il velo della corrispondenza privata. Le divergenze politiche si liquefacevano quando il dibattito verteva su questioni culturali e filosofiche” (Lepenies 2009, p. 198; su ciò, cfr. anche Wiggershaus 1992, pp. 557, 597-606). Nel dire questo, Lepenies fa riferimento per l'appunto all'esistenza di un carteggio Adorno/Gehlen, a tutt'oggi inedito e con ridottissime possibilità di consultazione da parte degli studiosi – come segnalato dallo stesso Lepenies (2009, p. 198n) o anche da Müller-Doohm nella sua fondamentale biografia di Adorno (2003, p. 798) –, che consta di 39 lettere in totale, di cui 28 di Gehlen ad Adorno e 11 di Adorno a Gehlen, scambiate dai due intellettuali in un arco temporale che va da novembre 1960 a marzo 1969. Dunque, un carteggio che copre quasi nove anni della vita di Adorno in uno dei periodi intellettualmente più ricchi, stimolanti e fecondi della sua esistenza, se si pensa al fatto che proprio in quegli anni si svolgono alcuni dei corsi universitari più impegnativi e appassionati della sua carriera e si assiste alla genesi di alcuni fra i suoi massimi capolavori, con la morte prematuramente intervenuta il 6 agosto 1969 (pochi mesi dopo l'ultima lettera di Gehlen ad Adorno) a interrompere proprio la pubblicazione di *Teoria estetica* (le informazioni sul carteggio e, in generale, sul rapporto intellettuale e umano fra Adorno e Gehlen sono desunte qui da vari passaggi dei seguenti contributi: Greco 2018; Müller-Doohm 2003, pp. 451-452, 503-505; Rehberg 2013, 2016; Schwartz 2011).

È estremamente significativo che la prima lettera fra Adorno e Gehlen risalgia proprio al 1960, giacché appena un anno prima, vale a dire nel semestre invernale 1958-59, Adorno aveva tenuto all'Università di Francoforte una delle sei *Vorlesungen* di estetica che, in totale, egli avrebbe dedicato a questo argomento fra il 1950 e il 1968 e che avrebbe ampiamente utilizzato anche come materiale preparatorio in vista della stesura e pubblicazione dell'agognata *Teoria estetica* (cfr. Müller-Doohm 2003, pp. 677-680). Nel contesto del corso di estetica del 1958-59, accanto ad altri temi che retrospettivamente fanno luce anche su questioni presentate dieci anni dopo nella versione di *Teoria estetica* a noi pervenuta, nella lezio-

ne del 20 gennaio 1959 incontriamo il tema della cosiddetta “arte astratta” con specifico riferimento alla pittura (ÄST, pp. 231-241). Qui, ripetendo un gesto di encomiabile umiltà che è dato incontrare anche in altre occasioni (ad esempio all’inizio della conferenza *Funzionalismo oggi* del 23 ottobre 1965 a Berlino, dove Adorno ammette: “in materia di architettura non posso pretendere la minima competenza”: PA, p. 147), Adorno chiarisce immediatamente ai suoi uditori di non avere la pretesa di parlare di arte figurativa con la medesima esperienza e, soprattutto, conoscenza tecnica che possiede in ambito letterario e, soprattutto, in campo musicale, ma di aver riscontrato altresì nella cultura contemporanea un tale livello di integrazione tra sfere e domini diversi da ritenere opportuno soffermarsi rapidamente anche sulle vicende della pittura moderna (ÄST, p. 231; su ciò, cfr. anche PA, pp. 107-112, 195-211).

A tal fine, a supporto delle proprie idee Adorno cita come testimone quanto mai attendibile e autorevole Daniel-Henry Kahnweiler, il grande mercante d’arte d’avanguardia, amico e promotore dei cubisti (in particolare Braque e Picasso) nonché autore di contributi significativi per la comprensione della pittura novecentesca, che Adorno aveva incontrato di persona per la prima volta il 30 ottobre 1949 a Parigi e avrebbe incontrato altre volte negli anni successivi, dedicandogli nel 1962 il saggio *Jene zwanziger Jahre* e contribuendo nel 1964 alla *Festschrift* per gli ottant’anni di Kahnweiler con il saggio *Su alcune relazioni tra musica e pittura* (ID, pp. 301-314). Come spiega Adorno ai suoi uditori, infatti, proprio Kahnweiler a Parigi gli avrebbe confermato l’esistenza di analogie straordinariamente precise fra i problemi affrontati da Adorno in ambito musicale con il suo fondamentale saggio del 1954 *L’invecchiamento della musica moderna* (DIS, pp. 157-186) e i problemi sussistenti nell’ambito delle arti figurative del Novecento (ÄST, p. 232). A partire da qui, nelle parti successive della lezione Adorno si sofferma quindi su alcune questioni relative alla cosiddetta “arte astratta”, accennando anche alla problematicità e all’ambiguità insite in questa stessa definizione e riassumendo la propria visione generale dello sviluppo storico dell’arte figurativa negli ultimi secoli con la formula di un “processo di progressiva soggettivazione” subito da essa (ÄST, pp. 236-238).

Ora, appena un anno dopo Gehlen pubblica la prima edizione del suo imponente studio sociologico-estetico sulla pittura moderna intitolato *Zeit-Bilder* (1960), ripubblicato poi nel 1965 in seconda edizione riveduta e nel 1986 in terza edizione ampliata e postuma sulla base di alcune aggiunte di Gehlen risalenti al 1972 (su ciò, cfr. Matteucci 2010, pp. 73-80). Seguendo l’“*idea guida della razionalità*

dell'immagine" e dei "mutament[i] della razionalità dell'immagine" avvenuti nel corso dei secoli (che, volendo, si possono considerare come una sorta di *pendant* in campo figurativo di ciò che Adorno, in numerosi scritti musicologici, concepisce come i mutamenti storici della specifica razionalità dell'udito e del padroneggiamento del suono che vi si collega), Gehlen distingue tre forme essenziali di immagine: l'"arte ideale del richiamare alla presenza", l'"arte realistica" e, nella contemporaneità, proprio la pittura astratta, concepita precisamente come un'"arte della riflessione" definita unicamente dal piano della forma e basata su un radicale processo di soggettivazione, cioè tendente ad assumere come "sistema di riferimento [...] la soggettività umana, e precisamente la soggettività nella sua forma riflessa, rispecchiata in se stessa" (Gehlen 2011, pp. 30-34). Volendo proporre un paragone un po' azzardato ma forse non infondato, si potrebbe essere tentati di dire che, così come Thomas Mann durante la stesura del romanzo *Doctor Faustus* avvertì l'esigenza di avvalersi della consulenza di un "consigliere segreto" molto esperto in musica che trovò poi proprio in Adorno, in maniera non dissimile Adorno all'inizio degli anni Sessanta avvertì forse, a proposito di certe questioni artistiche su cui era meno competente che in campo letterario o musicale, l'esigenza di un supporto esterno, per così dire. Ovvero, l'esigenza di un confronto appassionato e produttivo con qualche testo filosofico coevo molto informato e approfondito in materia di arte figurativa, capace di intrecciare il discorso puramente estetico con una disamina della situazione dell'arte a livello sociale e, al contempo, capace di cogliere la cifra caratteristica della pittura moderna nella soggettività, nella riflessività e anche nella negatività, sottraendosi però allo sterile *aut aut* fra un'apologia acritica del moderno e una sua condanna parimenti acritica. Confrontando gli accenni su alcune tematiche che troviamo nelle lezioni del succitato corso di estetica del 1958-59 con gli sviluppi più ampi e argomentati delle medesime tematiche che troviamo nell'ultima versione dell'incompiuta *Teoria estetica* lasciataci da Adorno, ed esaminando questi materiali con uno sguardo capace di tenere sullo sfondo le informazioni forniteci da alcune delle testimonianze indirette sul succitato carteggio inedito Adorno/Gehlen, si può avanzare l'ipotesi che il filosofo di Francoforte abbia trovato in parte un siffatto supporto esterno proprio in *Quadri d'epoca*.

Seguendo le informazioni sul carteggio Adorno/Gehlen che, come si diceva, è possibile reperire e ricostruire a partire dalla letteratura secondaria sui due autori, vediamo che nel novembre del 1960 Gehlen invia una lettera ad Adorno per ringraziarlo dell'invio di una copia dell'edizione limitata del suo saggio sul contenuto d'e-

sperienza della filosofia hegeliana (TSH, pp. 83-114) e per esprimere alcune considerazioni al riguardo. Nella lettera successiva lo stesso Gehlen fa riferimento al succitato Daniel-Henry Kahnweiler (la cui ricostruzione e interpretazione delle origini e degli sviluppi del cubismo gioca un ruolo di enorme importanza all'interno di *Quadri d'epoca* [cfr. Gehlen 2011, pp. 124-158]), scrivendo ad Adorno di avere appreso della sua amicizia con Kahnweiler e di aver pensato per questo di inviargli una copia del proprio libro recente sulla pittura moderna. Adorno risponde a Gehlen con una lettera datata 2 dicembre 1960 (citata ad esempio in Matteucci 2010, p. 87n, oltreché in Rehberg 2016, p. 557n) in cui dapprima lo ringrazia per l'invio della copia del libro, quindi gli rivela di averlo già letto dopo averlo fatto acquistare dalla Biblioteca dell'Istituto e di averne ricavato un'impressione letteralmente straordinaria, restando soprattutto colpito dall'esistenza di "una serie di concordanze del tipo più inatteso", per esempio rispetto alla tesi gehleniana del "bisogno di commento" come parte integrante dell'arte moderna nelle sue correnti e tendenze più avanzate (cfr. Gehlen 2011, pp. 259-270). La lettera di Adorno a Gehlen del 2 dicembre 1960 è citata per esempio da Müller-Doohm, il quale riferisce di aver potuto consultare l'intero carteggio per la stesura della sua biografia di Adorno e scrive:

Ciò che gli era particolarmente piaciuto nel libro [*scil. Quadri d'epoca*] era la difesa dell'arte moderna "senza cadere nell'apologetica e senza negare il momento della negatività che appartiene necessariamente alla cosa". Inoltre [Adorno] sottolineava: "Quando si tratta di analizzare la condizione presente, compresi l'istupidimento e il mascheramento socialmente predeterminati, difficilmente possiamo avere pareri molto diversi. Non avrei nient'altro da opporre a questo se non quello che Lei chiama a priori dell'esperienza, peraltro in un senso del tutto analogo al mio: non posso prescindere dalla possibilità e dal pensiero della possibilità – a mio parere – altrimenti non si potrebbe pensare nulla, e *sensu strictissimo* non si potrebbe dire neppure una parola" (Müller-Doohm 2003, p. 504).

Come si diceva, a partire da qui si sviluppa dal 1960 al 1969 un carteggio nel quale, accanto a questioni puramente personali, compaiono anche rilevanti accenni sia ad altri autori (filosofi, artisti, musicisti, scrittori), sia a problemi filosofici di notevole importanza, con la crescente consapevolezza emergente nel corso del carteggio circa l'esistenza di corrispondenze davvero notevoli fra le loro posizioni, come scrive Gehlen ad Adorno in una lettera del 1962 in cui accenna anche al proprio originale uso del concetto di "cristallizzazione" (utilizzato spesso dallo stesso Adorno in *Teoria estetica* a proposito di alcuni processi relativi al costituirsi dell'opera d'arte). Delle correnti fondamentali della pittura moderna parla ancora

Gehlen in una lettera del 1963, laddove Adorno in una lettera del 1962 si concentra su alcuni aspetti dell'avanguardia musicale del Novecento, con particolare riferimento a un suo saggio su Stravinskij (cfr. ID, pp. 149-174), e in una lettera del 1964 fa riferimento al concetto di "esonero (*Entlastung*)". Un concetto che, com'è noto, gioca un ruolo determinante nella filosofia di Gehlen a tutti i livelli (cfr., ad esempio, Gehlen 2005, pp. 56-59, 77-83, 95-101, 105-110, 136-139; 2010, pp. 100-112 e *passim*; 2011, pp. 32, 208, 233, 263, 316, 348-359) e che Adorno si era ritrovato a usare, in autonomia rispetto a Gehlen ma al contempo in singolare coincidenza con lui, nell'importante saggio *Difficoltà nella composizione* (IMP, pp. 100-105). In un'altra lettera, risalente all'inizio del 1969, Adorno comunica inoltre a Gehlen di essere completamente immerso nella stesura del proprio *Ästhetikbuch* e gli annuncia che finalmente gli sembra di cominciare a vedere la luce nel suo lungo e faticoso lavoro a tale libro, che invece, come sappiamo, non vedrà mai la luce nella forma in cui Adorno lo avrebbe pubblicato ma solo in forma incompiuta e postuma principalmente per via delle difficoltà sorte nell'organizzazione del materiale secondo un'adeguata forma espositiva (su questo, cfr. Marino 2019a).

Oltre a ciò, è interessante e intrigante notare come, nel corso del carteggio, si sviluppi tra il 1963 e il 1967 la disponibilità e la volontà dei due pensatori tedeschi di incontrarsi/scontrarsi in pubblico attraverso *mass media* quali la radio e la televisione, pianificando e poi realizzando delle conversazioni sui temi della *Öffentlichkeit*, della sociologia come scienza dell'uomo, delle esperienze sociologiche con l'arte moderna e del rapporto fra istituzioni e libertà. Conversazioni radio-TV che, grazie a un *medium* di ultima generazione efficace e potente come YouTube, sono oggi disponibili per la visualizzazione e l'ascolto, anche in assenza ancora di un'edizione ufficiale dei testi di tali conversazioni a eccezione di quella già citata sulla sociologia come scienza dell'uomo (cfr. SSU, pp. 85-107; su ciò, cfr. anche Rehberg 2016, p. 557n, che ricorda come Adorno e Gehlen avessero già preso parte insieme a un dibattito televisivo sull'arte moderna alla fine del 1959). Come ha notato Stefan Müller-Doohm, "nonostante [Adorno] rifiutasse la teoria conservatrice delle istituzioni elaborata da Gehlen e non facesse un mistero di questa sua posizione di rifiuto, [...] stimava comunque Gehlen come interlocutore" e, anzi, "vedeva evidentemente in Gehlen un partner ideale per i dibattiti radiofonici o televisivi, perché si incontrarono ben quattro volte a tale scopo" (Müller-Doohm 2003, pp. 503, 505).

Tornando ora alle questioni di estetica e filosofia dell'arte, e concludendo quest'analisi rapida (e propedeutica, mi auguro, a in-

dagini future più vaste e approfondite) su alcune affinità fra *Teoria estetica* e *Quadri d'epoca*, possiamo dire che, a partire da una lettura incrociata di questi due capolavori dell'estetica novecentesca, alcuni temi e problemi si impongono come particolarmente intriganti e cogenti in una chiave comparativa. Nel caso di *Quadri d'epoca* e, in generale, della riflessione gehleniana sull'arte, a spiccare in tal senso sono probabilmente temi come quello della razionalità dell'occhio e dell'immagine (paragonabile, come si diceva, a quella dell'orecchio e del suono in molte opere musicologiche di Adorno, fra cui soprattutto la *Filosofia della musica moderna*), come quello del rapporto tra arte, dimensione politica e libertà, o come quello della criticità, negatività e angosciosità quali cifre di una parte importante dell'arte moderna, soprattutto in relazione ai decisivi anni Dieci del Novecento citati spesso sia da Gehlen che da Adorno. E, ancora, temi come quello della raffigurazione e del rapporto tra arte, mito e magia (di grande importanza per Gehlen soprattutto in *L'uomo delle origini e la tarda cultura* [2006, pp. 72-77, 253-288] e fondamentale in *Dialettica dell'illuminismo*, come sappiamo), come quello della specifica verità dell'arte e del suo farsi "enigma" e "geroglifico" nella contemporaneità, come quello del rapporto tra forma, contenuto e costruzione, o come quello del carattere necessariamente riflessivo, soggettivo, astratto, sperimentale e shockante di ciò che anche Gehlen in alcuni passaggi di *Quadri d'epoca* chiama "arte nuova". O, infine, temi come quello dell'inadeguatezza del tradizionale paradigma estetico del genio per capire la produzione artistica contemporanea più avanzata (e, più in generale, per comprendere il valore e il senso dell'arte nel tutto dell'esistenza umana), come quello dell'"interminabilità del disorientamento" nel mondo odierno che potrebbe "costringere entro breve o lungo tempo a un assoluto silenzio su tutti i problemi più grandi" ("un'idea che risuona continuamente in Samuel Beckett", afferma Gehlen [2005, p. 110], là dove nelle intenzioni di Adorno, com'è noto, proprio a Beckett doveva essere dedicata *Teoria estetica*, al quale egli dedicò nel 1961 un saggio di notevole importanza: cfr. NL, pp. 94-131), e poi, come si diceva, come quello dell'essenziale "bisogno di commento" che caratterizza la produzione artistica contemporanea e, in particolare, ciò che Gehlen valorizza come *peinture conceptuelle*. Una pittura, quella *conceptuelle*, che, nell'interpretazione proposta da Gehlen (2011, pp. 95, 124, 155-158, 218, 260, 269, 278), sembra presentare non poche affinità con l'interpretazione dialettica della *neue Musik* offerta da Adorno, in particolare a proposito della dodecafonia che, com'è noto, con la sua razionalità ferrea, i suoi principi intellettuali di costruzione e il suo elevatissimo grado di

riflessione rappresenta “il suo destino [*scil.* della musica]” ma, al contempo, “incatena la musica nel liberarla” (FMM, pp. 68n, 69).

Nel caso di *Teoria estetica*, o meglio nel caso di un tentativo di reinterpretazione di quest’opera in chiave di comparazione tra quanto avveniva nel campo della teoria critica e quanto avveniva nel campo della coeva antropologia filosofica, e dunque in chiave antropologico-negativa, a spiccare in tal senso possono essere, in primo luogo, alcuni temi propriamente adorniani ma al contempo affini a quelli appena citati a proposito di *L’uomo delle origini e la tarda cultura* e *Quadri d’epoca* di Gehlen, come ad esempio: arte/verità/enigma; arte, opzione politica e impegno; arte ed età o società industriale (formula che, curiosamente, dà il titolo sia a un capitolo di *Quadri d’epoca* [2011, pp. 299-319] sia a un paragrafo di *Teoria estetica* [TE, pp. 290-294]); perdita ovvietà dell’arte e costrizione all’esperimento; forma/contenuto/contenuto di verità, con centralità in entrambi della nozione di *Gehalt* (cfr. Rehberg 2016, p. 557); critica all’estetica del genio; carattere di shock dell’arte moderna, ecc. E poi, in secondo luogo, alla luce delle informazioni intriganti e inedite che ci forniscono le testimonianze sul carteggio fra Adorno e Gehlen, a spiccare in *Teoria estetica* (dove Gehlen peraltro viene citato solo due volte, per il suo saggio del 1950 *Su alcune categorie del comportamento liberato, in particolare di quello estetico* [cfr. TE, p. 420n, 444n]) è anche la presenza di questioni, termini e concetti come l’esonero, la cristallizzazione, il commento, l’origine dell’arte in relazione alla magia e, *last but not least*, il fungere dell’estetico, nell’epoca del massimo disincanto del mondo, da rifugio di una modalità mimetica di rapporto col reale dotata anche di un potenziale per una prassi trasformatrice in funzione anti- e de-reificante (cfr. Honneth 2007, pp. 43-44, 56-65). Vale a dire, il fungere dell’estetico – sulla base dell’idea adorniana di “un *continuum* della storia come dominio [in cui] è implicita anche l’idea di un’altra storia, come libertà” – da modello per “un’espressione della natura non deformata, libera, una natura diversa da quella attuale sulla quale forse si è abbattuta ai primordi un’irrazionale catastrofe” (Carchia 1982, p. 204). Naturalmente, lungi dal pretendere di essere in alcun modo completo o esaustivo, un tale elenco di temi e concetti viene piuttosto presentato qui come semplicemente introduttivo e, dunque, come propedeutico a un’analisi comparativa ampia e dettagliata di questi due grandi capolavori dell’estetica novecentesca, *Teoria estetica* e *Quadri d’epoca*. Un’analisi, quella dei rapporti fra Adorno e Gehlen, che a mio giudizio non è stata ancora compiuta (come eccezioni, cfr. Agard 2014, Seubold 1997, Thies 1997), o perlomeno non in modo sufficiente e completo, e che può davve-

ro rappresentare un compito importante per dischiudere “nuove prospettive critiche” su Adorno a cinquant’anni della sua morte.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

1970 ss. *Gesammelte Schriften* (= GS), 20 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M.

1973 *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968* (= IMP), Feltrinelli, Milano.

1976 *Scritti sociologici* (= SS), Einaudi, Torino.

1990 *Dissonanze* (= DIS), Feltrinelli, Milano.

1994 *Minima moralia* (= MM), Einaudi, Torino.

1995 *La sociologia è una scienza dell'uomo?* (= SSU), in U. Fadini (a cura di), *Adorno, Canetti, Gehlen. Desiderio di vita*, Mimesis, Milano, pp. 83-107.

1997 *Dialettica dell'illuminismo* (=DI), Einaudi, Torino.

2002 *Filosofia della musica moderna* (= FMM), Einaudi, Torino.

2004a *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965* (= ID), Einaudi, Torino.

2004b *Dialettica negativa* (= DN), Einaudi, Torino.

2006 *Metafisica. Concetto e problemi* (= MET), Einaudi, Torino.

2007 *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66* (= VND), Suhrkamp, Frankfurt a.M.

2009a *Teoria estetica* (= TE), Einaudi, Torino.

2009b *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico* (= AF), Mimesis, Milano-Udine.

2010 *La crisi dell'individuo* (= CI), Diabasis, Reggio Emilia.

2011 *Parva aethetica. Saggi 1958-1967* (= PA), Mimesis, Milano-Udine.

2012 *Note per la letteratura* (= NL), Einaudi, Torino.

2014 *Tre studi su Hegel* (= TSH), il Mulino, Bologna.

2017 *Ästhetik (1958/59)* (= ÄST), Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Agard, O.

2014. *Kulturkritik und Anthropologie. Adorno und Gehlen*, in G. Raulet, G. Plas (a cura di), *Philosophische Anthropologie nach 1945. Rezeption und Fortwirkung*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen.

Borsari, A.

1998 *Il mondo del mana. Nota su un tema antropologico in Adorno*, in "Nuova corrente", nn. 121-122, pp. 417-429.

Carchia, G.

1982 *La legittimazione dell'arte*, Guida, Napoli.

D'Anna, V.

2001 *L'uomo fra natura e cultura. Arnold Gehlen e il moderno*, Clueb, Bologna.

Gehlen, A.

2005 *Prospettive antropologiche*, il Mulino, Bologna.

2006 *L'uomo delle origini e la tarda cultura*, Mimesis, Milano-Udine.

2010 *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Mimesis, Milano-Udine.

2011 *Sociologia ed estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli.

Greco, S.

2018 *Intervista a Karl-Siegbert Rehbberg*, in "Sociologia italiana", n. 11, pp. 195-212.

Habermas, J.

2000 *Profili politico-filosofici*, Guerini e Associati, Milano.

Heidegger, M.

1981 *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Roma-Bari.

1992 *Ontologia. Ermeneutica della effettività*, Guida, Napoli.

1997 *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze.

2008 *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.

Honneth, A.

2002 *Critica del potere*, Bari, Dedalo.

2007 *Reificazione*, Meltemi, Roma.

Horkheimer, M.

1974 *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Jay, M.

1979 *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali*, Einaudi, Torino.

Johanssen, D.

2013 *Toward a Negative Anthropology: Critical Theory's Altercations with Philosophical Anthropology*, in "Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research", n. 1, pp. 1-14.

Kant, I.

1984 *Logica*, Laterza, Roma-Bari.

2004 *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano.

Latini, M.

2008 *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in M. Failla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno*, manifestolibri, Roma, pp. 139-153.

Lepenies, W.

2009 *La seduzione della cultura nella storia tedesca*, il Mulino, Bologna.

Lukács, G.

1991 *Storia e coscienza di classe*, SugarCo, Milano.

Marcuse, H.

1969 *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino.

Marino, S.

2015 *Aesthetics, Metaphysics, Language: Essays on Heidegger and Gadamer*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

2019a *Adorno (Against Heidegger) on Style and Literary Form in Philosophy*, in “Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy”, vol. 11, n. 1, pp. 233-263.

2019b *Le verità del non-vero. Tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano-Udine.

Martinelli, R.

2004 *Uomo, natura, mondo. Il problema antropologico in filosofia*, il Mulino, Bologna.

Matteucci, G.

2010 *Il sapere estetico come prassi antropologica*, ETS, Pisa.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.

2017 *Adorno's Aesthetic Constellation from Shudder to Fashion: A Form of Life in the Age of Globalization?*, in “Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft”, vol. 62, n. 1, pp. 41-55.

Maurizi, M.

2012 *The Dialectical Animal: Nature and Philosophy of History in Adorno, Horkheimer and Marcuse*, in “Journal for Critical Animal Studies”, n. 10, p. 67-104.

Müller-Doohm, S.

2003 *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma.

O'Connor, B.

2004 *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Rehberg, K.-S.

2013 *Arnold Gehlen als Briefschreiber*, in “Zeitschrift für Ideengeschichte”, vol. 7, n. 3, pp. 93-108.

2016 *Nachwort*, in A. Gehlen, *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften. Gesamtausgabe, Band 9*, Klostermann, Frankfurt a.M., pp. 557-626.

Schnädelbach, H.

2005 *Fare filosofia dopo Heidegger e Adorno*, in L. Cortella M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma, pp. 183-204.

Schwartz, M.

2011 *“Er redet leicht, schreibt schwer”*: Theodor W. Adorno am Mikrophon, in *“Zeithistorische Forschungen”*, n. 8, pp. 286-294.

Schweppenhäuser, G.

2008 *Osservazioni sul concetto di verità di Adorno*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno: il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma, pp. 257-282.

Seubold, G.

1997 *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Karl Alber Verlag, Freiburg.

Thies, C.

1997 *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Wiggershaus, R.

1992 *La Scuola di Francoforte*, Bollati Boringhieri, Torino.

Wulf, C.

2018 *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, Mimesis, Milano-Udine.

I corsi universitari di Adorno sull'estetica

di Elettra Villani

La difficoltà di un'estetica che sia più di una branca rianimata a forza è forse, dopo la fine dei sistemi idealistici, la seguente: collegare alla vicinanza dei fenomeni, propria di chi produce, la forza concettuale non guidata da alcun concetto superiore fisso, da alcuna "massima".

Th. W. ADORNO

ABSTRACT

Disporre della possibilità di consultare le trascrizioni delle lezioni universitarie adorniane permette di toccare con mano quell'unità di insegnamento e ricerca che lascia intravedere il processo intellettuale e filosofico costitutivo di ogni sua opera a stampa. A tal proposito, i corsi di estetica non fanno certo eccezione, tutt'altro: il loro valore accresce perfino, se li si riconosce quali elementi ermeneutici significativi per approfondire l'indagine sull'incompiuta *Teoria estetica*. Pertanto, il presente contributo si impegna in una presentazione degli stessi, che – seppur in modo necessariamente generale – ne illustri i contenuti centrali, tali da dar prova della loro ricchezza e importanza nell'insieme delle riflessioni su Adorno.

*If we examine the transcripts of the lectures Adorno hold at Frankfurt University we can ascertain that unity of teaching and research that lets us glimpse into the intellectual and philosophical process underlying each of his published works. In this regard, the lectures on aesthetics are certainly no exception, quite the opposite: their value even increases if they are recognized as significant hermeneutical elements to go deeper into the investigation of the unfinished book *Aesthetic Theory*. Therefore, the present contribution aims at a presentation of those lectures able to illustrate – although necessarily in a general way – their central contents, in order to demonstrate their richness and importance in the context of the studies concerning Adorno's thought.*

Parole chiave

Adorno, Lezioni, Estetica, Presentazione

Adorno, Lectures, Aesthetics, Presentation

Seguendo l'esempio del collega e amico, Max Horkheimer, Adorno decise di lasciare gli Stati Uniti – Paese che, dopo l'avvento del nazismo, lo accolse esule al pari di tanti altri intellettuali tedeschi –, stabilendosi, nei primi anni Cinquanta, nuovamente a Francoforte sul Meno, dove già a partire dal semestre invernale del 1949/50 ricominciò a tenere corsi alla Goethe-Universität, i quali riscossero rapidamente molto successo tra gli studenti. A tal proposito, proprio nell'estate del 1950, Adorno inaugurò il suo primo ciclo di lezioni sull'estetica: infatti, oltre a problematiche che spaziavano,

per esempio, dalla *kritische Theorie der Gesellschaft* all'*Erkenntnistheorie*, o dall'Idealismo tedesco alla fenomenologia contemporanea, la questione estetica ha occupato sempre un ruolo di primo piano nella riflessione e – di conseguenza – anche nell'insegnamento adorniano. Non c'è da stupirsi, allora, se a questo primo corso ne sono susseguiti altri cinque: nel semestre invernale 1950/51, nel semestre invernale 1955/56, nel semestre invernale 1958/59, in due parti tra il semestre estivo del 1961 e quello invernale del 1961/62, infine nuovamente in una doppia sessione tra il semestre estivo del 1967 e quello invernale del 1967/68.

Negli ultimi decenni si è assistito a una crescente attenzione da parte degli studiosi verso le lezioni universitarie. Ne dà prova il costante lavoro dei collaboratori del Theodor W. Adorno Archiv, impegnati nella preparazione di queste ultime per la stampa. A dire il vero, la loro importanza è parsa evidente sin da subito: è questo il caso del corso sulla *Terminologia filosofica*, tenuto da Adorno in due momenti, tra l'estate del 1962 e l'inverno del 1962/63. A differenza, infatti, di cicli che sono stati pubblicati solo ultimamente o che ancora attendono pubblicazione, questo fu stampato in Germania già nel 1973, visto il suo carattere perfettamente compiuto in grado di fornire, attraverso un'analisi storica e tematica di alcuni dei principali termini e concetti filosofici, una vera e propria introduzione alla filosofia¹. La portata oggettivamente significativa di questa tipologia di documenti è attestata anche da casi in cui essi possono essere messi direttamente a confronto con l'opera a stampa, condividendone non solo i temi, ma perfino la struttura. Questa speciale circostanza si è verificata con *Dialettica negativa*: i corsi corrispondono in modo sorprendentemente fedele alle varie parti del testo ufficiale. Le tematiche della prima sezione del capolavoro teoretico adorniano sono affrontate dal corso *Ontologia e dialettica* del 1960/61; quello del 1964/65, invece, interrogandosi su storia e libertà, ripercorre le questioni caratterizzanti la terza parte dell'opera, ovvero la filosofia della storia hegeliana e la libertà nella filosofia morale di Kant. Il semestre estivo 1965 vede Adorno impegnato nel tema della metafisica, che, nel finale, discute i punti che compaiono in *Meditazioni sulla metafisica*; infine, l'ultimo corso della serie nel 1965/66 presenta tratti in comune con l'introduzione dell'opera pubblicata².

Una volta preso atto del valore che il disporre di tali testi ha assunto nei contesti sopracitati, ci si concentri nuovamente sulla

¹ Cfr. la versione italiana: Adorno 2007.

² S. Petrucciani, *La meditazione sulla "metafisica" nella Dialettica negativa e nelle lezioni*, in Failla 2008, p. 171.

questione estetica: ogni riflessione che si interroghi sui corsi che Adorno dedicò all'estetica dovrebbe prendere avvio da una constatazione preliminare, ovvero stabilire di quali materiali si dispone per ciascuno di essi. Questo fattore contingente è tuttavia estremamente determinante, in quanto condiziona in prima istanza la possibilità di un qualsiasi atto speculativo che li riguardi. Tutte le testimonianze che si possiedono sono raccolte nel Theodor W. Adorno Archiv, le cui copie sono consultabili nella sede berlinese dello stesso, ora sezione del Walter Benjamin Archiv: rispettivamente a ogni singolo corso, esse variano in maniera significativa sia quantitativamente che qualitativamente. Del primo, per esempio, purtroppo non si ha altra informazione che non siano i giorni e gli orari in cui ha avuto luogo, ossia tutti i lunedì, martedì e mercoledì dalle 16 alle 17: sottolineare come questa mancanza di elementi impedisca qualsiasi tentativo di indagine risulta più che superfluo. Ciononostante, circostanze più favorevoli si riscontrano in relazione agli altri cicli di lezioni: il secondo, svoltosi nell'inverno 1950/51, è documentato sia da una lista di parole chiave, battuta a macchina ma con correzioni e specificazioni aggiunte a mano, che da un protocollo riassuntivo, da cui nel complesso è possibile desumere a grandi linee le tematiche e le principali tesi discusse. In egual modo, anche del semestre invernale del 1955/56 si sono conservati progetti e parole chiave scritti a mano, a cui si aggiunge un poscritto, compilato sulla base di appunti presi durante il corso. Tuttavia, i casi più interessanti e senza dubbio più forieri di spunti di riflessione sono il quarto e il quinto ciclo di lezioni riservate all'estetica: di entrambi si dispone di una trascrizione completa – parola per parola – degli insegnamenti adorniani, con la sola differenza che del semestre invernale 1958/59 è già stata licenziata non solo una prima pubblicazione in tedesco³, bensì addirittura anche una sua più recente traduzione in inglese⁴; al contrario, quelli dell'estate 1961 e dell'inverno 1961/62 attendono ancora il completamento di una revisione che sola ne permetta la pubblicazione nell'ambito dei *Nachgelassene Schriften* adorniani. Infine, dell'ultimo corso e in particolare della sua seconda parte – il semestre invernale 1967/68 –, oltre a progetti e parole chiave molto lacunosi, fu pubblicata già nel 1973 una trascrizione incompleta, non autorizzata e poco affidabile⁵: a quest'altezza, in ogni caso, Adorno aveva già ormai provveduto alla stesura di consistenti sezioni di *Teoria estetica*, pertanto è estremamente probabile che l'intero corso ricalchi molto da vicino lo svolgimento dell'opera stessa.

³ Cfr. Adorno 2009.

⁴ Cfr. Adorno 2017.

⁵ Cfr. Adorno 1973.

Complice la sua prematura e inaspettata dipartita, si potrebbe considerare quest'ultimo corso come il culmine di un pensiero che Adorno sviluppa nel tempo: se, da un lato, gli esiti si sono cristallizzati nell'opera postuma, dall'altro, gli inizi e la progressiva evoluzione potrebbero essere rintracciati proprio nella consultazione dei cicli di lezioni precedenti. Di alcuni di essi se ne fornirà di seguito una panoramica tematica, a partire dai materiali riguardanti il semestre invernale 1950/51, tenutosi dal 9 novembre 1950 al 27 febbraio 1951. Catalogati nell'Adorno Archiv sotto la dicitura da Vo 0036 a Vo 0124⁶, essi testimoniano, oltre a nuclei contenutistici che caratterizzano l'indagine estetica adorniana fin nelle sue più tarde manifestazioni, momenti che recano l'impronta più marcata delle riflessioni intraprese in *Dialettica dell'illuminismo*. Sicuramente la prossimità temporale della sua pubblicazione – avvenuta nel 1947 ad Amsterdam – con lo svolgimento di tale corso gioca un ruolo di primaria importanza nell'esercitare una più che probabile influenza dei suoi temi sull'ambito estetico. In primo luogo, la serie di parole chiave evidenzia l'intenzione di Adorno di approfondire l'estetica come disciplina che oggi è connotata – nella visione adorniana – da una dimensione fortemente problematica, tale da condizionarla nelle sue possibilità e impossibilità. A ciò si aggiungono riferimenti al *leitmotiv* di un atteggiamento ambivalente del pensatore francofortese nei confronti della filosofia hegeliana: da un lato, Adorno condivide senz'altro la critica che Hegel muove all'estetica formale; dall'altro, tuttavia, non manca di rimarcare i limiti che intaccano anche la stessa estetica hegeliana. L'elenco prosegue con accenni alla tematica della tradizione, a quella centrale della natura di apparenza dell'arte e alla dialettica di forma e contenuto. Ciononostante, altrettanto decisiva e ricorrente nel programma del corso è la costellazione di tesi che rimanda in modo piuttosto evidente all'impianto di *Dialettica dell'illuminismo*: essa si articola nella trattazione di un'arte di massa come occasione di svago e distrazione per il consumatore, richiamando le note posizioni di Adorno e Horkheimer sull'industria culturale. Il tema della magia e del magico si interseca qui con quello dell'arte, la quale rappresenta sia il momento magico che il suo superamento, schierandosi allo stesso tempo con e contro il processo dell'Illuminismo. La riproposizione della dialettica paradossale di regresso e progresso, di mito e illuminismo è declinata in questo luogo testuale in termini estetici e artistici, in particolare mettendo in relazione nel momento del gioco, proprio

⁶ In questo intervallo sono raccolte – oltre alla *Stenogramm-Nachschrift* (Vo 0036-0064) – varie copie della lista di *Stichworte* delle lezioni.

dell'arte, quello della libertà e insieme della dominazione della natura⁷.

Il semestre invernale del 1958/59 offre indubbiamente la possibilità di delineare una situazione contenutistica più precisa e meno lacunosa, disponendo delle trascrizioni complete. Esso consta di ventuno sedute, dall'11 novembre 1958 al 12 febbraio 1959: il programma ideato da Adorno per questo corso è ricco e articolato e in certi aspetti riprende tematiche che già sono state protagoniste del semestre che si è appena terminato di analizzare. Infatti, anche in questa occasione, il filosofo scelse di inaugurare il ciclo di lezioni con una panoramica sulle difficoltà e resistenze che l'estetica – spesso infondatamente – deve affrontare, rivendicando per essa, tra l'altro, un terreno di competenza che si estenda ben al di là della sola arte, comprendendo – in virtù dell'etimologia greca della parola stessa – l'intero campo dell'esperienza sensibile⁸. Già dalla seconda lezione, però, la scena è prepotentemente occupata dal bello e in primo luogo dal bello naturale: ancora protagonista nel sublime kantiano, ma ingiustamente svalorizzato e subordinato a partire da Hegel, esso possiede – seguendo Adorno – per il bello artistico un carattere di modello, senza cui nessuna opera d'arte può essere pensata. Ciò implica una mediazione reciproca e dialettica che lega arte e natura, tale che una teoria del bello artistico e una del bello naturale non si possano mai dare separate. Questa connessione è rafforzata e legittimata dalla comunanza di entrambe con il processo storico: a ciascuna di esse, Adorno riconosce un nucleo temporale, una dimensione storica a loro immanente e in cui sono immerse, fattore ineliminabile per ogni riflessione che si proponga di indagare tale tema⁹.

Le lezioni successive si articolano intorno alla capacità dell'arte, in quanto comportamento mimetico, di dar voce alla natura oppressa e subordinata, senza, tuttavia, allo stesso tempo rinnegare quella che, anche nell'arte stessa, è istanza di dominio: tanto l'espressione, residuo mimetico di una natura altrimenti bandita, è ricordo e cifra della sofferenza dell'oppresso; quanto la costruzione è, viceversa, esercizio di dominazione sui materiali, tentativo di articolazione non imposto dall'esterno, bensì scaturente dalla cosa stessa. Queste due categorie proprie dell'arte devono essere pensate in una logica di interdipendenza: esse rappresentano i momenti rispettivamente del ritorno alla natura e dell'utilizzo umano della stessa, i quali costituiscono la dialettica inscindibile che, secondo Adorno, regola il

⁷ TWAA, Vo 0064-0089.

⁸ Adorno 2009, pp. 9-35.

⁹ Ivi, pp. 36-49.

rapporto tra natura e arte in quest'ultima. Considerarla nella sua complessità, non isolandone i singoli poli, permette di non incorrere nella speranza erronea di una riproposizione di un naturale puro e mai mutilato, che presume di ignorare un progresso tecnico, in realtà, irreversibile. D'altra parte, assolutizzare quest'ultimo soffocherebbe quel tentativo di soccorso a ciò che soccombe nel mondo amministrato, che l'arte – soprattutto oggi – dovrebbe incarnare¹⁰.

Il cuore – se non altro dal punto di vista disposizionale – del corso è indubbiamente l'interpretazione adorniana di un grande classico della filosofia occidentale: il *Fedro* platonico. Tale dialogo è stato letto da Adorno alla luce della caratterizzazione del bello che Platone tratteggia in questa occasione testuale: a discapito delle divergenze di posizioni che i due hanno maturato nei confronti dell'arte, emergono aspetti in cui Adorno pare concordare con il filosofo ateniese. L'immanenza del dolore come momento costitutivo nell'esperienza della bellezza, il sottrarsi di quest'ultima a ogni tentativo definitorio, la cui idea, tuttavia, non si consegna a una vaghezza indeterminata, bensì vive attraverso una costellazione di elementi, tra cui l'imprescindibilità del riferimento tanto all'utopia quanto alla sua distanza, sono gli approdi comuni che risultano dall'analisi adorniana¹¹.

Passando attraverso all'affermazione della necessità di un'inclusione nell'ideale di bellezza della categoria del brutto, il cui valore ha assunto nella modernità proporzioni inaudite, la riflessione prosegue approfondendo le modalità secondo cui si costituisce il rapporto tra il soggetto e l'oggetto dell'opera d'arte, esaminandone gli atteggiamenti condannati da Adorno e quelli, al contrario, da lui promossi. Per accedere a una genuina esperienza estetica non ci si può abbandonare a un godimento edonistico, a un consumo culinario dell'opera d'arte: per comprenderla, vige la necessità di prendere parte al processo che essa stessa è, di percepire quell'immanente dinamica di mediazione tra il momento spirituale – inevitabile in un'arte sempre più spiritualizzata – e il momento sensibile, di cui essa non può mai fare a meno, ma che non si traduce in un piacere immediato¹². Allo stesso modo, Adorno insiste sull'impossibilità di qualsiasi fondazione soggettivistica dell'estetica: né la teoria kantiana, né quella psicoanalitica e ancor meno quella psicologica possono fornire la chiave di volta per la comprensione delle opere d'arte, riducendole a meri ricettacoli di stimoli o documenti della psiche, la cui indagine assume un senso esclusivamente in riferimen-

¹⁰ Ivi, pp. 66-125.

¹¹ Ivi, pp. 139-169.

¹² Ivi, pp. 174-230.

to al soggetto, creatore o fruitore che sia. Adottare il giusto comportamento estetico ha conseguenze dirette sulla ricezione dell'arte nuova, che, infatti, nel contesto di un'industria culturale imperante è osteggiata e svalutata.¹³

Il quinto corso che Adorno dedicò all'estetica si compone di due semestri, di cui il primo si svolse nell'estate 1961 – dal 9 maggio al 27 luglio – in diciannove sedute¹⁴. Ancora una volta, nelle prime di esse il tema prevalente risulta essere una presentazione della situazione attuale dell'estetica, costretta – data l'insufficienza degli approcci induttivi e deduttivi – a perseguire una terza via, quella dialettica, dove il puro concetto e il puro dato sono pensati insieme nella loro reciproca mediazione¹⁵.

Le lezioni successive propongono un'articolata riflessione sulla categoria del nuovo: momento cruciale dell'intero corso, viene sviluppata nelle sue molteplici implicazioni, relazionandola direttamente con temi quali la tradizione, la modernità e l'utopia. Al contrario di ciò che ipotizzano coloro che si mostrano refrattari e ostili a esso, il nuovo non rappresenta affatto una categoria soggettiva: come l'arte moderna in generale, anch'esso è accusato di arbitrarietà e totale soggettività, quando, in realtà, affonda le sue radici nella storia, imbrigliando la forza di un bisogno storico inevitabile, il quale, una volta comparso, non può più essere soppresso e in cui, addirittura, ritorna ciò che di irrisolto dimora nel vecchio. Il nuovo, che è espressione del clima moderno, fa saltare l'idea – appartenente alla storia della tradizione – di un qualcosa di duraturo, di permanente, residuo del pensare in invarianti e ombra della *prima philosophia*, inaugurato in pittura dall'Impressionismo, in poesia da Baudelaire, in musica da Wagner. Oltre che cifra della modernità, Adorno riveste questa categoria anche di una funzione alquanto significativa nella delicatissima questione dell'utopia: essa non si riferisce solo a ciò che è temporalmente nuovo, bensì il suo tratto essenziale è costituito *in primis* dal fatto di essere crittogramma. La X che si cela all'interno del concetto del nuovo è la chiave della negatività estrema di cui l'arte abbisogna per portare a espressione ciò che a questa si sottrae, l'utopia. Il nuovo nel senso più enfatico del termine veicola la vera possibilità di una resistenza e negazione nei confronti del vigente e della coercizione all'identità perpetua, cosicché un'arte che incarna questa forza può davvero alludere all'utopia¹⁶.

¹³ Ivi, pp. 263-341.

¹⁴ Nel Theodor W. Adorno Archiv, le trascrizioni in merito coprono l'intervallo da Vo 6355 a Vo 6592.

¹⁵ TWAA, Vo 6355-6391.

¹⁶ TWAA, Vo 6367-6466.

Le restanti sedute sono impiegate da Adorno per esporre un insieme di concetti relativi alle opere d'arte che trovano corrispondenze tematiche soprattutto nelle prime sezioni di *Teoria estetica*. Con evidente insistenza, il filosofo si è soffermato sul nucleo temporale che inerisce a tutte le creazioni artistiche: ciascuna di esse non si costituisce come un che di statico e immutabile, bensì – molto à la Nietzsche – diviene ciò che è. L'immanente storicità che risiede nelle opere d'arte permette loro uno sviluppo nel tempo che Adorno accosta a quello degli esseri viventi, tant'è che alcune di esse nascono, mentre altre invecchiano e infine muoiono: ciò dipende dal loro contenuto di verità, che muta storicamente. Come conseguenza diretta, è impossibile, nell'ottica adorniana, interpretarle sulla base della loro origine, in quanto la legge di movimento che le anima le ha allontanate da ciò da cui provengono, mettendole in contrasto con esso. Per accedere a un'esperienza estetica vera – oltre che sul riconoscimento di tale temporalità – Adorno ha richiamato l'attenzione nuovamente anche in questo corso sul suo rifiuto di una fruizione edonistica dell'arte: essa è correttamente interpretata solo quando il suo momento sensibile, invece che assolutizzato, è posto in relazione con quello spirituale. Nel suo essere un qualcosa di mediato, l'opera d'arte si manifesta come un campo di forze, sforzo all'unità che, nondimeno, si compone di singole parti in tensione fra loro. Tra di esse, quella spirituale non è riconducibile interamente all'intenzione dell'artista: egli dispone di possibilità drasticamente limitate, in quanto, nel suo atto creativo, deve confrontarsi con una continua resistenza dei materiali e materie prime di cui vuole servirsi, essendo essi già un qualcosa di storicamente determinato. Una creazione *ex nihilo* dell'opera d'arte è assolutamente impensabile nell'ottica adorniana, tuttavia questo non elide *in toto* la figura del soggetto, la cui mediazione è pur sempre indispensabile come strumento per tradurre la potenzialità in attualità¹⁷.

Nell'autunno 1961 – più precisamente il 7 novembre – Adorno riprese gli insegnamenti di estetica fino al 22 febbraio 1962¹⁸, continuando l'indagine avviata nel semestre precedente: queste due sessioni sono state pianificate come momenti di uno stesso corso, il primo dei quali, la cui analisi si è appena conclusa, è stato espressamente definito dal filosofo come una propedeutica estetica riguardante le possibilità dell'estetica stessa e dei complessi concettuali a essa annessi; mentre nel secondo, ovvero quello che ci si appresta a esaminare, egli si sarebbe impegnato a fornire una presentazione esaustiva della disciplina, prendendo le mosse proprio dal problema

¹⁷ TWAA, Vo 6480-6579.

¹⁸ TWAA, Vo 6831-7177.

del bello naturale¹⁹. Si assiste, dunque, a uno slittamento del *focus*: in questa circostanza, la natura è indagata in relazione all'arte nella sua forma di bello, ampliando lo spettro di riflessione su di essa che presentava *Dialettica dell'illuminismo* e ancora il corso del 1950/51. Infatti, Adorno ha inaugurato le prime lezioni concentrandosi da subito sulla natura come oggetto di riflessione estetica dotato di una dimensione di indeterminabilità: non si può dare nessun'altra determinazione del bello naturale che non sia l'apparizione di un qualcosa che, pur non fatto dall'uomo, parla: questo è ciò che può essere chiamato bello nella natura, perché in grado di rimandare a una trascendenza che oltrepassa la manifestazione concreta del fenomeno stesso. Tale carattere è ciò che, secondo Adorno, l'arte cerca di fare proprio dall'esperienza della natura, mirando a un'imitazione non di questa bensì esplicitamente del bello naturale, saldando in unità le sfere del bello naturale e artistico. Purtroppo, però, ciò che nella natura è bello si dà nell'istante di un baleno per poi sparire, senza lasciare tracce di obiettivazione dietro di sé: a questa effettiva mancanza sopperisce l'arte e, dunque, in questo senso, Hegel non sbagliava quando sosteneva che il bello naturale necessita il suo trapasso nel bello artistico, che si mantiene fedele all'indeterminabilità che lo ispira pur essendo in una certa misura determinato, sebbene non dai concetti della logica discorsiva²⁰. A tal proposito, il tema del bello naturale offre un'ulteriore occasione per apprezzare una trattazione estremamente ricca e approfondita dei rapporti – intesi tanto come critiche quanto debiti – che legano vicendevolmente le teorie del bello di Adorno, Hegel e Kant: una revisione delle dottrine estetiche elaborate dai due – forse più significativi – interlocutori intellettuali adorniani permette di comprendere meglio, attraverso ciò che egli salva e ciò che, al contrario, scarta, la posizione di Adorno in materia ancora una volta di bello naturale e arte²¹.

Ulteriori considerazioni sulla relazione dialettica di natura e arte – né immediata antitesi né perfetta unità – hanno accompagnato gli studenti fino all'interruzione dovuta alle vacanze natalizie²². Al loro ritorno, ai primi di gennaio, Adorno riprese la sua attività didattica affrontando, in una trattazione sommaria, alcuni dei concetti fondamentali della sua dottrina dell'arte. Difficile non notare l'oggettiva sproporzione tra il numero delle lezioni devolute al concetto di bello naturale da un lato e a questi ultimi dall'altro: nonostante si tratti

¹⁹ TWAA, Vo 6831.

²⁰ TWAA, Vo 6831-6877.

²¹ TWAA, Vo 6902-6937.

²² TWAA, Vo 6938-7002.

di una quantità di categorie – in alcuni casi anche molto complesse – superiore alle sole della natura e del suo bello, esse occupano lo stesso – se non addirittura minor spazio – rispetto a queste ultime. Il percorso tematico delineato nelle restanti sedute veicola una concezione dell'opera d'arte fortemente incentrata sul suo carattere processuale: le creazioni artistiche autentiche possiedono una dialettica interna, costituita da poli anche antitetici fra loro. Gli esempi più significativi forniti in questa circostanza riguardano – tra gli altri – la determinazione del loro carattere cosale, in quanto loro momento immanente che le accomuna alle cose del mondo reale, e al contempo la loro natura di manifestantesi, che le differenzia da queste ultime. In egual modo, il loro essere immagine – non di qualcosa ma piuttosto come concetto assoluto – è precisamente il tentativo di bloccare, di oggettivare nella durata – che non può essere altro che momentanea – ciò che, al contrario, brilla nell'istante, ovvero l'*apparition*. Una tensione altrettanto antagonistica è rilevabile tra l'unità, senza la quale le opere d'arte non sarebbero tali, e il molteplice che le oppone una certa resistenza: gioco di forze integrative e disgreganti che si instaura tra l'uno, che fa penetrare una traccia della violenza e dominazione sulla natura nell'ambito estetico, e i singoli impulsi, i quali a loro volta non possono che anelare quell'unità – pena la loro scomparsa se lasciati alla loro immediatezza –, da cui, però, sempre cercano di allontanarsi. La paradossalità dei tratti contraddittori ma compresenti insita in ciascun'opera d'arte la rende essenzialmente *tour de force*: prestazione equilibristica che ricerca la possibilità di un impossibile. Il porsi sfide inconciliabili determina che il processo interpretativo di un'opera sia in linea di principio infinito e costantemente inadeguato, trovandosi sempre nella condizione di dover sopprimere almeno un momento dell'antinomicità di essa. Ciononostante, se tale dinamica di elementi che si desiderano e insieme si respingono s'acquieta, l'autenticità dell'opera è inevitabilmente perduta²³.

Nel complesso, questa presentazione – seppur molto generale e inevitabilmente parziale – dei corsi universitari adorniani è stata motivata dalla convinzione di una primaria importanza e significativa ricchezza che tale tipologia di testo riserva anche nell'ambito estetico. Illustrandone per sommi capi i temi, si è voluto mostrare come la disponibilità e la consultazione di tali materiali possano fornire delucidazioni e, in alcuni casi, elementi del tutto nuovi per proseguire su quel sentiero di indagine estetica che Adorno ci ha lasciato come eredità da continuare a interrogare.

²³ TWAA, Vo 7019-7165.

Bibliografia

Adorno, T.W.

1973 *Vorlesungen zur Ästhetik 1967/68*, hrsg. von C. K., Mayer, Zürich.

2007 *Terminologia filosofica*, trad. it. di A. M. Marietti Solmi, con prefazione di S. Petrucciani, Einaudi, Torino.

2009 *Ästhetik (1958/59)*, hrsg v. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

2017 *Aesthetics 1958/59*, edited by E. Ortland and translated in English by W. Hoban, Polity Press, Cambridge.

Failla, M. (a cura di)

2008 *La dialettica negativa di Adorno: categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma.

Oltre ai testi sopracitati, sono state consultate le copie dei materiali conservati nel Theodor W. Adorno Archiv (TWAA) di Berlino – di cui gli originali sono raccolti nella sede di Francoforte sul Meno –, corrispondenti agli intervalli di dicitura da Vo 0036 a Vo 0124 e da Vo 6355 a Vo 7177.