

Giuseppe Di Giacomo

SUL RAPPORTO ARTE-VITA
A PARTIRE DALLA *TEORIA ESTETICA* DI ADORNO

Uno dei problemi più importanti posti dalla *Teoria estetica* di Adorno è quello relativo al rapporto, nella modernità, tra arte e vita, ovvero tra la vita e le sue "forme". È su questo punto, e sul compito che la *Teoria estetica* assegna all'arte moderna, che le riflessioni di Adorno incontrano di volta in volta quelle di Nietzsche e del giovane Lukács, di Warburg e di Benjamin, il cui pensiero attraversa come in filigrana l'intera opera. Fin dall'inizio viene messo a fuoco il problema di fondo: l'arte moderna, vale a dire l'arte nella modernità, viene dopo quella che viene definita "arte tradizionale", caratterizzata da una compiuta sintesi di forma e vita. Per questo l'arte tradizionale, che si offre alla contemplazione, è arte "serena": in essa la vita si mostra sempre in una forma compiuta, ha cioè già un senso che è di fatto *il* senso. L'arte moderna viene dopo la fine di questa sintesi tra forma e vita, dopo la perdita dell'unità e si manifesta con l'esplosione di una molteplicità che non può più essere fatta rientrare in un sistema. L'arte moderna non può prescindere dalla consapevolezza di questa perdita: del sistema, dell'unità, del senso; in definitiva, nasce dalla consapevolezza della perdita di una sintesi tra la forma e la vita. È relativamente a questa perdita che il pensiero di Adorno si misura in particolare con quello di Nietzsche e del giovane Lukács.

La consapevolezza della scissione tra forma e vita attraversa la riflessione di Nietzsche dalla *Nascita della tragedia* al *Così parlò Zarathustra*.

Dioniso e Apollo rappresentano la vita e la forma: per quante maschere Apollo tenti di dare a Dioniso, sempre Dioniso si sottrae. Apollo è il dio della forma, il dio della bellezza, Dioniso è il dio dell'ebbrezza, del *pathos*, della vita nel suo scorrere infinito. Che Dioniso sia l'infigurabile, il dio che sempre si sottrae, significa allora che la vita non si lascia mai "mettere in forma", in una forma definitiva; la vita non ha un senso che si presenti come *il* senso, ultimo e conclusivo. Eppure c'è stato un momento nel quale la vita e la forma, Dioniso e Apollo, avevano trovato un giusto equilibrio: è quello della tragedia greca. Ma appunto un momento. Lì tra il *pathos* dionisiaco e l'*ethos* apollineo si era raggiunto un punto di equilibrio. Lì infine Apollo parlava la lingua di Dioniso e Dioniso la lingua di Apollo. Ma questo equilibrio non è durato che un momento. Con Euripide, che altri non era se non la maschera di Socrate, quell'equilibrio si è definitivamente infranto. Da allora il *logos* domina incontrastato. Dall'attività scientifica a quella artistica troviamo una sola parola d'ordine: dominare i sensi, la vita, il *pathos*. Ché essere razionali significa appunto mettere a tacere ogni elemento vitale. È questo elemento vitale che Nietzsche vuole "salvare", e con esso la vita nella sua finitezza, nella sua caducità, nel suo essere intrisa di sofferenza, dolore e morte.

Contro Winckelmann, che vedeva nella bellezza una forma pura, un assoluto equilibrio di parti, una totale assenza di *pathos*, Nietzsche afferma che la bellezza è sempre e solo una "bella apparenza" che nasconde un fondo opaco di crudeltà, di dolore e di morte: non c'è bellezza senza *pathos*, e in questo senso la vita non è superata dalla bellezza ma sempre si manifesta in questa. Così quella di Nietzsche è una filosofia del finito, di un finito che non attende nessun riscatto, nessun Senso, nessuna Forma. Di qui il tragico nietzscheano: c'è solo l'al di qua, il finito, la vita, e nessun al di là potrà riscattarli, redimerli. Contro la tradizione platonico-cristiana, Nietzsche fa valere le ragioni della corporeità, della finitezza, della vita che è e resta irredimibile. È questa vita nella sua finitezza che va accettata sino in fondo e che va compresa. Compresa, non rifiutata, se non la si vuole rendere eterna: compresa per oltrepassarla. È questa la parola di Zarathustra, davanti alla porta della "grande città" e davanti ai malati, agli storpi, ai ciechi, ai gobbi: la vita va accettata così com'è, e nessun senso finale potrà redimerla.

Questo dire "sì" alla vita – che ritroviamo, nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, nelle parole dello starec Zosima: «Tutto è bene! Se solo gli uomini lo sapessero! Ma essi non lo sanno» – implica la partecipazione alla vita, non la pretesa di spiegarla rimanendo all'esterno di essa; implica cioè

che la vita sia più importante della ricerca del suo senso: è solo nella vita, nel suo non-senso, che si può dare di volta in volta il senso. La “verità” della quale parla Nietzsche non è una “categoria” ma la vita stessa così come si dà nelle sue contraddizioni e nelle sue lotte. Il tragico è la negazione della “riduzione” – intesa come metodo generale del pensiero occidentale – della vita alla forma. Con Nietzsche la vita, che non permette e non richiede più sintesi, si presenta come negazione della forma: non dunque tragedia dell’essenza o della forma ma, all’opposto, della vita.

L’anima e le forme di Lukács si muove all’interno di questo problema: il rapporto tra la vita e le forme. Ma già l’interrogativo se si dia “passaggio”, *Übergang*, tra la vita e le forme pone Lukács al di qua del tragico di Nietzsche. La stessa *Metafisica della tragedia*, il saggio che conclude *L’anima e le forme*, non sfiora nemmeno la “potenza negativa” del tragico nietzscheano, giacché intendere la tragedia come pura forma dell’essenza significa affermare la possibilità dell’*Übergang*, della sintesi cioè tra forma e vita. Quella di Lukács è così una concezione riduttiva del tragico. Il suo stesso saggismo pare rispondere alla domanda se si dia Forma della vita. In questo modo però il “saggio” è ancora figura di una sintesi possibile. Nella *Lettera a Leo Popper*, che introduce *L’anima e le forme*, il saggio per Lukács si muove tra la molteplicità delle forme, verso la vita: «Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiunge alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita»¹. Ma la vita è qui ancora in relazione alla forma, è vita che ricerca nella forma il suo senso. Così il saggio è per Lukács volto alla sintesi, “attende” il sistema. Per questo il saggio è *Sehnsucht*.

Del tutto diverso è l’aforisma nietzscheano che è *dopo* il sistema, quel sistema del quale il saggio è la *Sehnsucht*. L’aforisma di Nietzsche annuncia la morte di Dio – del Senso, della Forma –, il saggio di Lukács è come la parola del Battista: ne annuncia il ritorno. L’aforisma è espressione del tragico ed è la consapevolezza dell’impotenza di raggiungere la totalità, il saggio invece è passaggio, *Übergang*. È opportuno però chiedersi se il giovane Lukács si muova totalmente in questa direzione, nella direzione cioè dell’*Übergang*, verso la Forma.

Come s’è detto, il problema centrale del giovane Lukács è quello relativo al rapporto tra forma e vita, ovvero tra arte e vita, nel senso in cui tale

¹ G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, Egon Fleischel & Co., Berlin 1911; trad. it. *L’anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 29.

opposizione è venuta configurandosi all'interno di quella cultura borghese identificata con la "crisi" della cultura. La cultura autentica è infatti "l'immanenza del senso nella vita", laddove l'attuale cultura borghese è caratterizzata dalla scissione di senso e vita. Di qui "l'epoca della compiuta peccaminosità" nella quale soltanto l'opera d'arte può mostrare quel senso che si è perduto nella vita, pur rimanendo con ciò stesso separata dalla vita. Nel mondo abbandonato da Dio, cioè dal Senso, quale è espresso dai saggi dell'*Anima e le forme*, è solo grazie alla forma in quanto composizione artistica che il particolare può mostrare l'assoluto. Il finito allora non deve essere superato ma composto, perché l'assoluto si riveli. È solo salvando il particolare, il finito, ovvero è solo dando a questo una forma, che si può salvare l'assoluto, il che equivale a dire che è soltanto nell'opera d'arte che si può dare il senso. Ma ciò non fa che ribadire la tensione del passaggio tra forma (arte) e vita quale è espressa appunto dal "saggio".

Tuttavia nel dialogo *Sulla povertà dello spirito* Lukács ripropone il conflitto tra vita e forma che nell'*Anima e le forme* si era configurato come negazione della vita in nome dell'opera. In particolare viene messa in questione questa subordinazione della vita alla forma. La *Metafisica della tragedia* aveva assolutizzato la "prima etica", l'etica kantiana del dovere, che richiedeva appunto il sacrificio della vita in nome dell'opera; in questo dialogo invece si affaccia l'idea di una "seconda etica". Se l'uomo tragico era caratterizzato dalla solitudine e dall'essere al servizio dell'opera, nella *Povertà dello spirito* troviamo quella nozione di "bontà" che si presenta come superiore all'opera creata e all'etica del dovere che le è correlata. La bontà è la capacità di comprendere gli altri, di comprendere la vita partecipando a essa, senza presumere di spiegarla rimanendone all'esterno, senza presumere cioè di dare a essa un senso². In questo dialogo vengono distinte tre "caste": la casta della "vita comune", la casta cioè di coloro che si lasciano vivere senza porsi il problema del senso e del non-senso e senza alcuna partecipazione alla vita degli altri; la casta delle "forme", ovvero la casta di coloro che rinunciano alla vita per la realizzazione dell'opera, e che dunque subordinano la vita alla forma; la casta della "vita vivente", che sta al di là delle forme e alla quale appartengono coloro che posseggono la grazia della bontà. Se è proprio in rapporto alla seconda casta che Lukács reintroduce il concetto di forma, invece la bontà, e la seconda etica a questa connessa, è al di là delle forme: è nella vita, nel non-senso della vita che va

² Come esempi di uomini buoni vengono citati, oltre Francesco d'Assisi, anche alcuni personaggi di Dostoevskij: Sonja, il principe Myškin, Alëša Karamazov.

cercato il senso, non nell'opera. Di qui il rifiuto del problema del "passaggio", dell'*Übergang*, tra forma e vita. È quanto troviamo pienamente esplicitato nel *Manoscritto-Dostoevskij*. E se nella *Teoria del romanzo* Dostoevskij resterà all'orizzonte è perché rispetto al romanzo Lukács avverte ancora l'imprescindibilità del riferimento alla teoria delle forme.

La differenza tra l'*Anima e le forme* e la *Teoria del romanzo* è che in quest'ultima la *Sehnsucht* è volta non più a una forma al di là della vita, bensì a quella "vita vivente", a quella "totalità organica" rappresentata dai poemi omerici, che sono caratterizzati proprio dall'identità di essenza ed esistenza, di universale e particolare. La Grecia antica appare insomma come l'esempio perfetto di quella totalità immediata successivamente scomparsa. Oggi infatti, in luogo di quella totalità organica, si è aperto tra l'io e il mondo un incolmabile abisso, e la creazione delle forme è il segno della perdita di quella totalità, vale a dire della perdita dell'immanenza del senso nella vita. Oggi la forma è il frutto di uno sforzo disperato di far rivivere quella totalità, nella consapevolezza però che essa non potrà più essere organica, ossia data nel mondo e nella vita, ma solo "creata" dall'opera e *nell'opera*. Di qui la forma romanzesca e la conseguente costituzione temporale del senso. Secondo Lukács quello che avvicina il romanzo all'epica è il fatto che entrambi hanno come oggetto la vita. Solo che, mentre per l'epica la vita è già dotata di senso, per il romanzo ne è priva; di qui la necessità di ritrovare il "senso perduto" attraverso quella forma che è il romanzo stesso. Ma, affinché il romanzo raggiunga il suo scopo, «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi»³. Questo significa che, se il senso che si dà nel romanzo deve rimandare al non-senso del mondo, è necessario che la stessa forma-romanzo rifletta 'le crepe e gli abissi' del mondo.

Nell'*Anima e le forme* il non senso della vita era riscattato dall'arte: la forma artistica mostrava l'assoluto nel finito; nella *Teoria del romanzo*, invece, nessun senso può costituirsi al di fuori del processo della ricerca stessa. Il romanzo nasce dalla ricerca della totalità e dalla consapevolezza, ovvero dalla riflessione del romanziere – elemento questo fondamentale perché il romanzo non scada al livello della "letteratura amena" –, che la distanza che ci separa da questa totalità è insuperabile. L'elemento riflessivo

³ G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 2 [1911], pp. 225-71 e 390-431; trad. it. *Teoria del romanzo*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 87.

dunque si articola nella forma e nello stesso tempo la mette in questione: è la consapevolezza del radicale non senso del mondo e nello stesso tempo del dover essere del senso. Di qui quel carattere etico che nel romanzo è strettamente correlato a quello estetico. La riflessione, immanente alla struttura del romanzo, impedisce alla forma romanzesca di presentarsi come alcunché di compiuto e fa del romanzo un “processo”, ovvero una sempre rinnovata messa in questione della sua forma. Da ciò deriva la costitutiva incompiutezza del romanzo, la sua “illimitatezza”, il suo presentarsi come un’opera sempre “aperta”. La riflessione corrode dall’interno il romanzo in quanto descrizione del mondo, dal momento che il mondo resta sempre estraneo rispetto a ogni tentativo di raffigurazione. In definitiva, l’elemento riflessivo denuncia l’incapacità del romanziere a redimere l’insensatezza del mondo.

Nella seconda parte della *Teoria del romanzo*, che costituisce una fenomenologia del romanzo da Cervantes a Flaubert, è di particolare rilievo il capitolo dedicato al “romanticismo della disillusione”, il cui più importante rappresentante è appunto Flaubert, giacché è proprio qui che Lukács introduce il problema del tempo nel romanzo. Il fatto è che il problema del tempo appare nella letteratura soltanto quando si prende coscienza che la totalità è, nell’epoca moderna, sempre una totalità “creata”, non “data” come nell’epica, e in quanto tale implica una dissonanza tra l’ideale e il reale: è proprio lo scorrere del tempo che rende vani gli sforzi del soggetto di realizzare il proprio ideale. Così la *Teoria del romanzo* spiega contemporaneamente l’assenza di riflessioni sul tempo nell’epica e l’attualità del problema del tempo nell’epoca del romanzo, quando l’individuo tenta, nella sua esistenza limitata, di ritrovare il “senso perduto”. Per questo, scrive Lukács, nel romanzo «senso e vita si scindono, e con essi l’essenziale e il temporale, quasi si potrebbe dire che l’intera azione del romanzo si riduce a null’altro che a una lotta contro la potenza del tempo»⁴. Ma, se il tempo si è fatto “inesorabilmente esistente”, è anche vero che permane vivo «un sentimento di rassegnazione»⁵. Nei grandi romanzi della disillusione è proprio questa rassegnazione che si trasforma in azione grazie a quelle “esperienze temporali” che sono «la speranza e la memoria»⁶. Ed è proprio nel loro essere esperienze appartenenti alla riflessione che la speranza e il ricordo rendono ancora possibile una totalità che appunto si dà come creata.

⁴ Ivi, p. 152.

⁵ Ivi, p. 153.

⁶ *Ibidem*.

In particolare il Flaubert la forma si ricompone grazie al flusso ininterrotto del tempo ricostruito dalla narrazione. È necessario che il tempo sia perduto perché la memoria possa trasformarlo *nell'opera* in tempo ritrovato; è necessario che la vita fallisca nelle sue ricerche del senso perché il ricordo possa ritrovare il senso perduto. Così l'idea stessa della *Ricerca del tempo perduto* come romanzo del romanzo, è la suprema realizzazione del compito imposto alla creazione romanzesca. Con Flaubert dunque il tempo diventa un elemento costitutivo del romanzo, giacché la totalità della vita, che sfugge continuamente, è colta da quell'elemento riflessivo che è il ricordo. Ma il romanzo del ricordo non ritrova il tempo se non nell'opera, che è altra dalla vita, e l'impegno dell'arte sarà proprio quello di assicurarlo. Tuttavia, se l'analisi del romanzo del ricordo, che Lukács designa come il culmine della letteratura romanzesca, rivelerà la sua attualità con la *Recherche* di Proust e, per molti versi anche dopo Proust, resta comunque il fatto che un'altra parte della letteratura del Novecento, a rischio di ridursi al silenzio, non si accontenterà di una scrittura fondata esclusivamente sul ricordo. È quanto mostra per primo Dostoevskij nelle cui opere, scrive Lukács, il «nuovo mondo, lungi da ogni lotta contro quello esistente, viene indicato quale realtà semplicemente osservata»⁷. Per questo, sempre per Lukács, l'opera di Dostoevskij resta al di fuori della trattazione della *Teoria del romanzo*.

La *Teoria del romanzo* suggerisce dunque una duplice conclusione: da una parte si afferma che il romanzo raggiunge il suo punto più alto con Flaubert, dall'altra che Dostoevskij non può rientrare come tale nella forma-romanzo così come Lukács l'ha delineata. Infatti, se il romanzo, che è una lotta contro il tempo, vive nel contrasto tra l'ideale e il reale, tra il senso e il non-senso, e pretende di ritrovare solo nell'opera il senso e il tempo perduto, allora Dostoevskij «non ha scritto romanzi»⁸. Per Dostoevskij infatti è *nel* non-senso, *nella* vita e non nell'opera che va ritrovato il senso. Per questo la redenzione non si presenta come il superamento della vita, ma si dà nella vita stessa: essa rappresenta la «discesa del regno dei cieli sulla terra». Non a caso il Cristo di Dostoevskij è, secondo Lukács, il Cristo che si è fatto uomo non per risorgere e redimere il mondo stesso dalla sua contingenza e finitezza, ma per morire senza risorgere, poiché il senso del mondo si può dare e cogliere solo nel mondo. Per questo lo starec Zo-

⁷ Ivi, p. 186.

⁸ Ivi, p. 185.

sima «manda Alëša nella vita»⁹. E se le parole del Grande Inquisitore restano estranee al Cristo silenzioso, è perché quelle parole risuonano dall'esterno del mondo, mentre invece il silenzio del Cristo si fa sentire all'interno di questo: è il Cristo che si allontana "tra gli oscuri meandri della città", del quale si parla nei *Fratelli Karamazov*. Per questo, scrive Lukács, l'affermazione di Kirillov nei *Demoni* «'tutto è buono' dice la stessa cosa dello starec Zosima»¹⁰. E, non a caso Alëša abbraccerà la terra *dopo* che ha visto imputridire il cadavere dello starec e *dopo* che ha conosciuto la "sofferenza inutile" dei bambini. Ma questo mondo dove tutto è buono, dove non c'è più attesa di redenzione, non è un dato di fatto, un punto di partenza, bensì un punto di arrivo, una conquista. Non si tratta dunque della nostalgia di tornare alla totalità organica della *polis*, dal momento che tale desiderio rientrerebbe ancora nell'individualismo romantico. Si tratta invece di realizzare una "comunità" di anime, per il raggiungimento della quale sarà necessaria non l'arte, che può solo realizzare questo sogno in astratto, ma una nuova etica – la seconda etica appunto – che nasca dal contatto diretto delle anime, senza bisogno di passare attraverso la forma, come Lukács sosteneva già nel dialogo sulla *Povertà dello spirito*.

Sempre relativamente al rapporto tra forma (arte) e vita, e in particolare relativamente a una nozione centrale nella *Teoria estetica* di Adorno che è quella della forma come "contenuto sedimentato", è importante – anche per i rimandi espliciti che ne fa Adorno – la riflessione di Aby Warburg. Per Warburg l'immagine non è definibile una volta per tutte ma è il risultato di movimenti e significati di volta in volta sedimentati in essa. Nell'immagine "sopravvive" qualcosa che non si può dimenticare e che nello stesso tempo non si può riconoscere una volta per tutte. Si tratta di quel concetto fondamentale in tutta l'opera warburghiana che è il *Nachleben*, la "sopravvivenza". Da questo punto di vista le immagini sono ciò che sopravvive di un mondo ormai scomparso. Si tratta per Warburg di far emergere quel complesso di relazioni e di determinazioni che costituiscono il contenuto sedimentato nelle immagini. Come ha messo in evidenza anche Edgar Wind e contro ogni idea di una storia autonoma dell'immagine, Warburg ha evidenziato i legami di questa con la religione, la poesia, il culto e il dram-

⁹ G. LUKÁCS, *Dostojewski. Notizien und Entwürfe*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1985; trad. it. *Dostoevskij*, SE, Milano 2000, §100, 45.

¹⁰ Ivi, § 42, 56.

ma¹¹. Questo non vuol dire ignorare le specificità formali dell'immagine stessa. C'è infatti nell'immagine una dimensione sensibile che non si lascia tradurre nei significati che sono in essa incorporati, vale a dire nelle rappresentazioni che via via ce ne facciamo. Proprio l'aver sottolineato l'identificazione di forma e contenuto permette di superare sia il punto di vista formalistico che, rifiutando di assimilare l'opera d'arte a un qualunque "testo" storico, finisce col sottrarle ogni dimensione temporale, sia quello storicistico, che risolve l'opera nella storia e nella cultura. Si tratta allora di riconoscere che il rapporto tra il visibile della forma e il non-visibile del contenuto, che è sedimentato in essa, non è un'antitesi bensì, per dirla con Merleau-Ponty, un "chiasma". Quello che conta è il tragitto che dal fondo dell'opera, dal non-visibile, conduce alla sua "apparenza". Per questo Wind sostiene che il lavoro di Warburg è volto a fare emergere una "oculta molteplicità di rappresentazioni" che si manifestano proprio nella dimensione sensibile dell'immagine. In altri termini, l'interpretazione di un'opera d'arte non è qualcosa come la decifrazione di un geroglifico e non dissolve la forma traducendola in qualcosa d'altro, ma si iscrive completamente in essa: «Un grande simbolo è esattamente il contrario di un geroglifico; vive con maggior pienezza quando il suo enigma è risolto»¹².

Proprio perché la "sopravvivenza dell'Antichità" è il problema fondamentale di Warburg, il suo viaggio nel paese Hopi non va inteso come un viaggio verso gli "archetipi" ma come un viaggio verso le "sopravvivenze". Queste, secondo Warburg, descrivono un altro tempo, rendendo più complessa l'opera e con ciò stesso "anacronizzandola". Da questo punto di vista lo stesso passato – l'antichità classica – non costituisce un'origine assoluta, giacché esso stesso è attraversato a sua volta da sopravvivenze. Di qui la critica dello storicismo inteso come concezione lineare della storia. Sarà con Panofsky che la problematica della sopravvivenza si trasformerà in una problematica dell'"influenza" e dell'"eredità", e verrà messa in parentesi la questione delle "formule del *pathos*" (*Pathosformeln*). Se infatti Panofsky vuole comprendere il solo "significato" delle immagini, Warburg invece voleva comprendere la loro "vita".

¹¹ Cfr. E. WIND, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, in "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XXV, 1931, pp.163-179; trad. it *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*, in "Aut Aut", 199-200, 1984, pp. 121-135.

¹² E. WIND, *The Eloquence of Symbols*, Clarendon Press, Oxford 1983; trad. it. *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, p. 4.

Burckhardt e Nietzsche sono stati, secondo Warburg, i veri "captatori" della vita storica, i trasmettitori di quei movimenti invisibili che si manifestano all'improvviso. Tuttavia il sismografo Burckhardt, pur vibrando, allontana la minaccia e mette in opera una distanza tra sé e quei movimenti, laddove il sismografo Nietzsche si lascia colpire da quegli stessi movimenti, così come accadrà anche a Warburg. Entrambi infatti, Nietzsche e Warburg, si pongono davanti all'opera come davanti a una forza vitale che non si lascia ridurre ai suoi elementi obiettivi, rifiutando così l'"ascetismo" della tradizione classica. Che l'arte sia una "forza vitale" vuol dire che essa integra tutti gli elementi di impurità della vita: la sofferenza, il dolore, la morte. Quando alla fine del 1870 Nietzsche scrive che la realtà non è altro che il "dolore" e che la "rappresentazione" è nata di lì, ha sicuramente presente la tragedia come centro e matrice dell'arte stessa: la tragedia ripete la nascita dell'arte attraverso il dolore. Non a caso nella *Nascita della tragedia* il piacere tragico è un piacere unito al dolore originario. Per questo la tragedia si sviluppa sulla tensione e la polarità di Dioniso e Apollo. Warburg valorizzerà per le immagini tutti gli aspetti che Nietzsche riconosceva al dionisiaco. Analizzando le "formule del *pathos*", rinuncia all'ideale di "armonia senza disperazione interiore" di Winckelmann e mette in evidenza "lo sfondo terribile" di ogni bellezza. Esattamente come Nietzsche, per il quale "non c'è bella superficie senza una profondità spaventosa". Secondo Warburg l'*ethos* apollineo e il *pathos* dionisiaco sono come due rami di un medesimo tronco radicato nella misteriosa profondità della terramadre greca. Insomma, per Warburg come per Nietzsche ciò che sopravvive in una cultura è proprio ciò che è stato più rimosso.

È stato Nietzsche a criticare fino in fondo lo storicismo. Per lui la storia è una questione vitale, non una questione di sapere: la storia serve "per vivere e per agire" e non per distoglierci dalla vita, come dirà nella seconda *Inattuale*. La storia che Nietzsche critica è la storia incapace di affrontare il passato dal punto di vista delle sue sopravvivenze e delle sue metamorfosi. Per essa il passato è un oggetto morto del quale coglie la "forma" ma non la "forza". Nella seconda *Inattuale* Nietzsche pone lo storico di fronte a una scelta fondamentale. Da un lato c'è la lettura positivista della storia che anestetizza il passato privandolo della sua vita; dall'altro c'è la storia nella quale sopravvive il passato e che è dotata di una "forza": è questa storia che si offre come una "potenza artistica" al filosofo genealogista, ed è in essa che forma e forza si congiungono necessariamente. È in questa storia che le immagini mostrano dal loro interno una "inattualità": non si tratta di una negazione della storia o del tempo storico, ma di una forza autenti-

camente storica che produce, dal suo interno, l'elemento non-storico. Quest'ultimo è legato da Nietzsche a una potenza di ripetizione: in esso il passato si costituisce all'interno del presente, così come il presente si costituisce all'interno del passato. Così il tema della "sopravvivenza" si configura come il tema dell'"eterno ritorno", dove il ritorno è sempre soggetto a variazioni e metamorfosi: ciò che ritorna non è l'identità dell'essere, lo "stesso", ma una variante, una somiglianza. Quello che ritorna è un'immagine metamorfica. È quanto Warburg ha sempre ricercato attraverso la nozione di "sopravvivenza": un eterno ritorno che fosse pensabile al di là dell'idea di imitazione dei modelli antichi.

Ben consapevole che le sopravvivenze si danno in immagine, Warburg ha sviluppato il suo pensiero secondo il modello nietzscheano di una genealogia delle rassomiglianze. Così l'immagine è non *Gestalt* – figura figurata una volta per tutte, i cui significati, già dati, vanno svelati, come appunto pretende di fare l'iconologia di Panofsky – ma *Gestaltung*, ossia figura figurante nella quale si trasmette sempre e di nuovo la memoria delle "formule del *pathos*". Il fatto è che per Warburg le forze sono non "dietro" bensì "nelle" forme stesse. Così il concetto di "formula del *pathos*" stabilisce un rapporto nuovo della forma col contenuto, sottolineando la connessione irriducibile tra carica emotiva e formula iconografica. Il *pathos*, non che opporsi alla forma, l'accresce e l'intensifica dandole così vita e movimento. È quanto Warburg, già nel suo primo saggio dedicato a Botticelli, ritrova nei suoi personaggi: in essi infatti il movimento dell'anima lascia la sua impronta in quegli "accessori animati" che sono i vestiti e i capelli. La *Pathosformel* è riassunta da Warburg nella nozione di "Ninfa". La *Ninfa*, con i capelli e le vesti sempre in movimento, riunendo in sé la sofferenza dell'anima e la gioia del corpo, è il punto d'incontro tra l'esterno e l'interno: come per Nietzsche, anche per Warburg infatti non c'è bellezza apollinea senza un fondo dionisiaco.

Il momento della memoria, che Warburg ha cercato nelle immagini attraverso la nozione di *Pathosformel*, è un presente nel quale le sopravvivenze si sono *sedimentate*. È in questo senso che il momento della memoria si configura come *anacronico*: le immagini fanno emergere una memoria "dal fondo del tempo". Così per Warburg il tempo delle immagini è il tempo *nelle* immagini, ed è grazie a esso che ciò che è presente viene visto in connessione con ciò che è assente. Che non si diano mai forme pure ma sempre e solo forme impure significa allora che non ci sono forme senza contenuto sedimentato. Warburg ha compreso che bisognava rinunciare a fissare le immagini, dal momento che queste hanno una funzione ramme-

morativa, come dimostra il concetto “sopravvivenza”. Così *Mnemosyne* – l’atlante di immagini al quale Warburg lavora dal 1924 fino alla morte, nel 1929 – è un “pensiero per immagini” e insieme una “memoria al lavoro”. In questo atlante si danno gruppi di immagini che permettono di passare da una cultura a un’altra, da un’epoca a un’altra, rendendo possibile stabilirne somiglianze con un solo colpo d’occhio. *Mnemosyne* rende in questo modo visibile le “sopravvivenze dell’Antichità”, ovvero i modi di trasmissione delle immagini nel tempo. Non si dà mai un risultato finale, dal momento che l’interpretazione è sempre modificabile e *Mnemosyne* offre visivamente la possibilità di moltiplicare le interpretazioni. In definitiva, se Panofsky vuole “interpretare” i contenuti e i temi figurativi al di là della loro espressione, invece Warburg cercava di comprendere il valore espressivo delle immagini al di là del loro significato. Così quella di Warburg è un’interpretazione che cerca non di ridurre la complessità ma di esporla, e che considera le immagini sempre intessute di tempo.

Il problema del rapporto forma-vita è affrontato anche da Benjamin, al quale più volte Adorno fa riferimento nella *Teoria estetica*. Secondo Benjamin, l’idea di un corso progressivo del tempo è espressione della cultura dei dominatori: la storia come linea continua è in verità solo la storia di coloro che hanno vinto e si costituisce a prezzo dell’esclusione di una molteplicità di possibilità. Da questo punto di vista l’opera d’arte deve ridare parola a tutto ciò che è stato escluso e dimenticato nella storia lineare dei vincitori. L’opera d’arte esprime dunque un “altro tempo” nel quale è conservato tutto ciò che nel tempo storico è andato perduto. Impedire che vada perduta qualunque cosa si sia verificata è il compito non solo dell’artista ma anche dello storico. Di fatto le cose rimangono quelle che sono, fragili e caduche, e tuttavia vengono sottratte all’oblio e consegnate al ricordo. Allo stesso modo l’angelo del quadro di Klee, del quale Benjamin parla nella nona delle *Tesi sulla filosofia della storia*, sente una grande pietà per le rovine che la storia accumula ai suoi piedi, per tutto ciò che poteva essere e non è stato o non è più. Non perché queste rovine si rivelino preziose in vista di una qualche costruzione, ma perché sono le tracce di qualcosa che ha vissuto.

Il carattere conoscitivo e veritativo dell’esperienza estetica è evidenziato non solo da Benjamin, il quale nella terza *Tesi sulla filosofia della storia* afferma che “nulla di ciò che si è verificato va dato come perduto per la storia”, ma anche da Gadamer, che così definisce l’opera d’arte:

Ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa, e insieme se stesso. Che cosa sia il riconoscimento, nella sua essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza¹³.

Insomma, sia per Gadamer che per Benjamin si tratta di salvare ciò che altrimenti andrebbe perduto. Quello che Benjamin prospetta è il compito etico del quale devono farsi carico la letteratura e l'arte: il dovere di conservare la memoria delle sofferenze degli uomini, strappandole all'oblio. È diventando immagine infatti che qualcosa diventa vero e viene salvato.

Questa immagine in grado di salvare è l'immagine "dialettica", ossia quell'immagine "balenante" che caratterizza la creazione artistica. È in questa immagine che si dà quel "tempo estetico" che salva il passato nel ricordo, vale a dire che trattiene l'irrevocabile facendo del transitorio l'essenziale. Ciò che rende autentica l'immagine del passato è dunque il suo carattere fugace e caduco. Nella costruzione delle immagini dialettiche si tratta di pervenire a un nuovo rapporto del presente con il passato, rapporto che determina una illuminante comprensione tanto del passato quanto del presente stesso. Scrive Benjamin:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche¹⁴.

Nell'immagine dialettica si compie insomma l'incontro tra l'attualità e una parte del passato che solo così diventa leggibile.

Già in passato Benjamin, nel trattare il problema della sopravvivenza dell'opera, aveva mostrato come questa potesse giungere al suo pieno di-

¹³ H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Paul Siebeck, Tübingen 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1986, p. 146.

¹⁴ W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 599.

spiegamento soltanto in un momento successivo alla sua creazione. Il “contenuto di verità” dell’opera poteva essere colto solo in un momento della sopravvivenza di questa. Ma se nel saggio sulle *Affinità elettive* la leggibilità dell’opera era connessa al rapporto tra il bello e il vero, successivamente il giungere a leggibilità del passato nella costruzione dell’immagine dialettica si connette alla dialettica del risveglio: «Ogni esposizione storica deve cominciare così come Proust comincia la storia della sua vita: con il risveglio: essa, anzi, non può propriamente trattare di altro. Questa esposizione tratta, dunque, del risveglio del XIX secolo»¹⁵. Tale dialettica del risveglio non coinvolge soltanto il sogno ma anche il ricordo, ed è importante che per Benjamin l’immagine dentro cui si profila il ricordo si determini non a partire da una coscienza e da una intenzionalità, bensì a partire da una memoria involontaria. Solo in quanto legata alla memoria involontaria l’immagine può infatti istituirsi come mediazione tra ricordo e salvezza del caduco, dell’effimero, ovvero dell’apparenza. In questo senso salvataggio dell’apparenza e dimensione del ricordo fanno tutt’uno, ed è qui che troviamo la connessione fra temporalità e dimensione estetica. È una tale immagine dialettica legata alla memoria involontaria che si fa protettrice dei morti e dei vinti.

È indubbio che tutte queste tesi sono state importanti per Adorno e sono presenti nella *Teoria estetica*. Vediamo ora, avendo presenti gli autori discussi, come lo stesso Adorno configuri il rapporto tra forma (arte) e vita. È centrale nella sua riflessione la consapevolezza che l’arte moderna non deve ridursi ai movimenti d’avanguardia i quali, confondendo arte e vita, pretendono di trasformare la vita attraverso l’arte e ripropongono in tal modo quella sintesi di forma e vita che la modernità ha definitivamente spezzato. La consapevolezza della perdita di questa sintesi – consapevolezza che è inscritta nell’arte moderna – implica un’ulteriore consapevolezza che la vita resta altra dalla forma e che il compito dell’arte è quello di testimoniare questa alterità che resta irriducibile. Tuttavia oggi l’arte può offrire tale testimonianza soltanto attraverso la forma, una forma che ha rinunciato a porsi come sintesi, ovvero come il senso ultimo e definitivo della vita. Di qui la difficoltà dell’arte moderna: testimoniare la vita attraverso una forma che deve mostrarsi però autonoma dalla vita stessa. Per questo, secondo Adorno, l’arte autonoma «è utopia e *hybris* al tempo stesso; se uno sguardo

¹⁵ Ivi, p. 602.

da un'altra stella cadesse sull'arte di certo la troverebbe di un'incomprensibilità egiziana»¹⁶.

Il fatto è che l'autonomia della forma, che è il tratto essenziale dell'arte moderna, si offre come intrinsecamente paradossale. Quell'autonomia, infatti, non che riabilitare la formula dell'"arte per l'arte", è la condizione stessa che rende possibile all'arte di avere un "contenuto di verità". Come scrive sin dalle prime pagine della *Teoria estetica*, l'arte è nello stesso tempo autonoma e "fatto sociale". Questo non significa che l'essere "fatto sociale" riguardi il contenuto, perché – su questo Adorno è perentorio – nell'opera d'arte non si dà alcuna distinzione di forma e contenuto: il contenuto non è altro dalla forma, ma è la forma stessa, dal momento che «la forma estetica è un contenuto sedimentato»¹⁷. È grazie a questo contenuto sedimentato nella forma che l'opera d'arte ha un contenuto di verità e insieme è una "negazione determinata" dell'esistente. In questo senso, «la riuscita estetica dipende essenzialmente dal successo che ciò che è formato ha nel destare il contenuto depositatosi nella forma»¹⁸. Non è che le opere d'arte ricavano il loro contenuto dalla realtà, dal momento che il contenuto «si costituisce in un movimento in senso contrario. Il contenuto si imprime nelle creazioni artistiche che da lui si allontanano»¹⁹. Questo significa che il contenuto delle opere d'arte è lo stesso movimento di allontanamento da questo, ovvero la sua "negazione determinata". È quanto si può sintetizzare affermando, con Lukács, che l'opera d'arte "dice disdicendo". La forma va pensata contro il contenuto e nello stesso tempo attraverso esso, ed è tale paradossale connessione di forma e contenuto che impedisce quel culto della pura forma attraverso il quale l'arte degenererebbe in «arte reazionaria»²⁰.

E tuttavia è proprio il concetto di forma che richiede la separazione tra arte e vita. Il fatto è che nell'arte il formato, ovvero il contenuto, non è esterno alla forma ma è ciò che fa della forma un'immagine in quanto "mimesi" non di qualcosa di reale bensì di se stessa, ovvero del proprio "contenuto sedimentato". È grazie alla forma, cioè agli elementi formali, che il contenuto è sempre mediato e non semplicemente presente; è dunque grazie alla forma che le opere d'arte si dimostrano intrinsecamente critiche.

¹⁶ TH.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p.199.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 200.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. ivi, p. 201.

Così la forma nega non solo che le opere siano fruite come qualcosa di immediato ma anche la loro cosiddetta "ingenuità". Da questo punto di vista Adorno fa notare che la critica al formalismo ignora che la forma stessa è un contenuto sedimentato. È questo che rende giustizia al contenuto, impedendone la regressione a contenuto preartistico. Di fatto le forme artistiche lasciano trasparire il loro contenuto tanto più quanto più sono indipendenti dagli oggetti empirici. È dunque attraverso la distanza dall'empiria che l'arte prende posizione nei confronti di questa. In questo senso la separazione di arte e vita non deve essere considerata un'antitesi, dal momento che la forma artistica si dà come una "forza", come già affermava Warburg, in grado di produrre dal proprio interno quel contenuto di verità grazie al quale l'opera è negazione determinata dell'esistente. Questo contenuto di verità impedisce all'opera di scadere a "prodotto culinario", ed è in esso che si rendono visibili sempre nuovi strati del mondo esterno. È grazie a questa complessità del rapporto tra forma e contenuto – complessità che impedisce alla forma di illuminare totalmente il contenuto – che Adorno concorda con Schönberg che «non c'è filo d'Arianna che scorti attraverso l'interno delle opere d'arte»²¹.

Comunque è indubbio, secondo Adorno, che un carattere proprio dell'arte moderna è quello di muoversi al di là della forma come totalità, verso il frammentario. È il problema della incompiutezza delle opere d'arte moderne. In queste opere infatti la forma viene tenuta aperta, mostrando così che non è più concessa loro l'unità della forma stessa. Il loro non poter concludere è ciò che le caratterizza, come dimostra esemplarmente l'opera di Beckett. Né il contenuto artistico deve essere confuso con l'intenzione dell'autore: ciò che un artista può dire lo dice soltanto col dare una forma. L'elemento riflessivo stesso è incorporato nelle opere d'arte moderne alla sostanza artistica attraverso la forma. In questo senso la forma ha già una funzione critica e quindi presenta una riflessione sempre rinnovata, invece di limitarsi a tollerare la riflessione come un materiale al suo interno.

Una questione fondamentale che le opere d'arte moderne presentano è quella relativa al senso e al non-senso: «Già prima di Auschwitz [...] era una positiva menzogna attribuire all'esistenza un qualsiasi senso positivo»²². Il senso non è ciò che le opere d'arte devono produrre, dal momento che esse si volgono contro il senso. È quanto le opere d'arte moderne hanno tematizzato traducendolo nella loro stessa struttura: come le opere

²¹ Ivi, p. 210.

²² Ivi, p. 218.

d'arte tradizionali annunciano il loro senso positivo, così esse enunciano come proprio senso l'insensatezza. Scrive Adorno a questo proposito: «Le opere di livello formale supremo che siano insensate o comunque non riducibili a un senso sono più che semplicemente insensate perché dalla negazione del senso ricevono il loro contenuto artistico»²³. Ancora una volta è esemplare l'opera di Beckett: questi non parla di senso e non-senso, perché sa che il parlarne implicherebbe già il senso. Non a caso, secondo Adorno, la differenza fra l'arte "autentica", "che prende su di sé la crisi del senso", e un'arte "rinunciataria", è che «in opere significative la negazione del senso si configura come cosa negativa, nelle altre si riproduce in maniera cocciutamente positiva»²⁴. Vale a dire: nelle prime, a differenza delle seconde, il non-senso non è esplicitato e di conseguenza la crisi del senso non è immediata ma è riflettuta dal prodotto artistico. Si tratta di quella riflessione che non è *nell'*opera e non ne costituisce uno dei contenuti, ma è *dell'*opera, o meglio della sua forma. È questa infatti che, nel suo restare sempre incompiuta, mostra, senza dirla, la crisi del senso. Nel rinunciare a mettere in forma la realtà (la vita), la forma, che con ciò stesso ha rinunciato a porsi come totalità, esibisce quella frammentarietà che testimonia la perdita del senso e insieme il bisogno del senso. È il "bisogna continuare" di Beckett: si continua ad attendere, pur sapendo che nessuno arriverà; si continua a interrogare, pur sapendo che non ci sarà alcuna risposta definitiva; si continua insomma a cercare il senso, pur sapendo che non c'è alcun senso finale. La riflessione, implicita nella forma e che fa di questa qualcosa di sempre frammentario "dice" questa impossibilità e insieme la speranza di un senso che solo balugina al fondo della disperazione. È quanto Adorno intende quando scrive che «la cosiddetta "letteratura dell'assurdo" nei suoi rappresentanti supremi [...] esprime l'inesistenza del senso e per tal via nella negazione determinata tiene in piedi la categoria del senso»²⁵.

Se un tempo in società compatte e chiuse l'opera d'arte si è data come "totalità", oggi invece essa è condannata al fallimento, ossia alla costitutiva perdita della totalità. Questo però non comporta la fine dell'arte, dal momento che, come ha affermato anche Lukács nella *Teoria del romanzo*, dopo la fine dei tempi "ricchi di senso" oggi le opere d'arte hanno acquistato in ricchezza e profondità²⁶. Per questo la nuova arte è critica nei confronti

²³ Ivi, p. 219.

²⁴ Ivi, p. 220.

²⁵ Ivi, p. 223.

²⁶ Cfr. ivi p. 225.

dell'arte tradizionale. Se quest'ultima infatti si presentava come Forma, tale cioè da dare forma e senso alla vita, la nuova arte mantiene ferma la distinzione tra forma e contenuto, pur nella consapevolezza che il contenuto può e deve essere mediato solo dalla forma. Ciò che le opere dicono attraverso la configurazione dei loro elementi significa in epoche diverse cose diverse, e ciò ha conseguenze sul loro contenuto di verità. Le opere possono diventare ininterpretabili, possono ammutolire, per questo oggi non è più pensabile un'arte con l'A maiuscola. È la critica immanente alla forma che rende conto del fatto che le opere d'arte sono creazioni autonome e nello stesso tempo "fatti sociali", non nel senso dell'immanenza dell'arte nella società, bensì dell'immanenza della società nell'arte. Di qui quel contenuto di verità dell'arte, ovvero il suo carattere conoscitivo, che dimostra in modo esemplare la necessaria connessione di sensibilità e intelletto, vale a dire di elementi formali sensibili ed elementi riflessivi. Anche la pittura cosiddetta "informale" deve comunque mostrare il movimento che la porta alla forma, senza la quale non sarebbe altro che "documento". Non a caso in artisti esemplari del Novecento – quali Schönberg, Klee, Picasso – il momento mimetico e quello costruttivo risultano non solo connessi ma anche di pari intensità. In questo senso si può dire che l'arte ha il suo altro nella propria immanenza.

Quanto siano importanti i problemi di forma è pienamente dimostrato dalla *Teoria del romanzo* di Lukács e dalla critica di Benjamin alle *Affinità elettive*. Di qui la distanza da quella filosofia che precedentemente pretendeva di parlare di arte indipendentemente dalle opere. Il contenuto di verità dell'arte non è indicato da una filosofia al di fuori delle opere ma fa tutt'uno con quella riflessione che si dà nella forma stessa. Ciò che caratterizza infatti l'arte moderna è, come si è detto, la presenza nelle opere di una dimensione riflessiva che si configura non come un insieme di dichiarazioni dell'autore sul senso e sul fine dell'opera d'arte, bensì come una critica che, dall'interno della forma, corrode ogni pretesa che questa ha di porsi come totalità compiuta in grado di dare un senso ultimo e definitivo alla vita. L'arte oggi non può prescindere da questo elemento riflessivo. Per questo la critica non si aggiunge all'opera dall'esterno ma le è immanente, costituendo in tal modo il suo contenuto di verità: «Un'estetica che non si muova in prospettiva della verità, viene meno al suo compito; per lo più è culinaria»²⁷. È attraverso la critica, ovvero il suo contenuto di verità, che l'opera d'arte, facendo apparire con la sua stessa esistenza un non esi-

²⁷ Ivi, p. 492.

stente possibile – l’utopia – lo denuncia nello stesso tempo come non esistente. Se infatti l’utopia dell’arte è la capacità che questa ha di dare esistenza a ciò che non l’ha, vale a dire di dare senso a ciò che è abbandonato al non-senso, tuttavia l’arte moderna, nel momento in cui fa apparire questa possibilità, la denuncia appunto come apparenza e con ciò stesso come non esistente. In questa rinuncia a ogni speranza di salvezza, di redenzione del non-senso della vita, l’opera d’arte moderna tiene ferma l’utopia e la speranza. Nella rinuncia alla Forma e alla totalità e nell’accettazione della frammentarietà l’opera mantiene salda l’idea della possibile redenzione della vita. È questo che fa attraverso la memoria. Nell’aver memoria della vita priva di senso, delle sue sofferenze, dei vinti, di coloro che non hanno avuto parola, l’opera salva dall’oblio: non “toglie” la loro caducità ma la offre al ricordo. Così è la memoria che si offre come possibilità di redenzione. Si tratta di quella “memoria involontaria” che – come lo stesso Benjamin ha evidenziato in Proust – si riferisce non a fatti determinati spaziotemporalmente, ma a fatti possibili che non si sono mai dati storicamente. Tale memoria ha per oggetto dunque non l’esistente, bensì il non-esistente: coloro che hanno sofferto e che, vinti, non hanno avuto diritto di esistenza in quella storia che è la storia dei vincitori.

È dunque la modalità della connessione tra l’artistico e l’extra-artistico che caratterizza l’arte moderna. In questa infatti non c’è alcun riferimento né al mondo come è né a come potrebbe essere o si vorrebbe che fosse. Le opere d’arte moderne rifiutano ogni tentativo di mettere in forma la vita, di trasformare cioè il mondo mediante l’arte. Il fatto è che esse non tengono più nascosto quell’elemento di crudeltà che l’arte tradizionale pretendeva di avere superato per mezzo della bellezza. Se, come afferma Nietzsche, la bellezza nasconde sempre un fondo di crudeltà, allora le opere d’arte moderne vogliono fare emergere proprio questo fondo. È quanto ritroviamo in particolare nelle opere di Kafka e di Beckett: in queste opere si mostra la crudeltà dei rapporti umani e sociali, la loro insensatezza, così che esse, come scrive Adorno, proprio per amore del bello hanno rinunciato al bello.

In generale, quello che è proprio dell’opera d’arte è il fatto che in essa “la forma è contenuto sedimentato”, e questo comporta che l’elemento sensibile, pur dando luogo a rappresentazioni, resta sempre autonomo da queste e di conseguenza resta sempre disponibile a produrre rappresentazioni diverse. Ma le opere d’arte moderne fanno qualcosa di diverso: nel portare a rappresentazione il loro stesso interno, cioè il contenuto sedimentato nella loro forma sensibile, prendono posizione nei confronti del mondo attraverso quel contenuto di verità che è sempre una negazione determinata del

mondo stesso così come si dà di volta in volta. Che il contenuto di verità, in quanto contenuto sedimentato, non si lasci mai del tutto rappresentare, vuol dire allora che nelle opere d'arte moderne la forma non si dà mai come totalità compiuta, giacché in questo caso esse si porrebbero come "altre" dal mondo, dando così luogo a un processo di cosmesi tale da farci accettare il mondo reale così com'è, oppure presenterebbero una forma totalizzante, la Forma cioè, in grado di porsi come sintesi di arte e vita.

Nell'arte moderna il rifiuto della totalità si dà come accettazione del frammentario, di una frammentarietà che non attende alcuna costruzione, alcuna sintesi. Di qui la processualità dell'opera, il suo essere sempre "in fieri". Nel negarsi come opera perfettamente compiuta, l'opera d'arte moderna si nega come Forma, e con ciò stesso nega di essere portatrice del senso come senso finale. Non pretende di dare senso alla vita ma rimanda alla vita. Essa rappresenta infatti non l'altro *dal* mondo e dalla vita, bensì l'altro *del* mondo e della vita. Rappresenta cioè non la vita qual è, l'esistente che è accettato in quanto tale dal punto di vista del positivismo, ma la vita che nella sua finitezza, e perciò stesso nella sua sofferenza e mortalità, si dà priva di senso. Rappresenta in definitiva la vita in ciò che non si lascia ridurre a rappresentazione. Così l'opera d'arte moderna porta a rappresentazione qualcosa che resta irrepresentabile. Se, come si diceva, nessuna opera d'arte in quanto tale può totalmente rappresentare il contenuto sedimentato nella forma, l'arte moderna esibisce in modo esemplare proprio questo irrepresentabile. Nel suo essere autonoma dalla vita, l'opera d'arte moderna rappresenta infatti la vita proprio nel momento in cui la lascia irrepresentabile, vale a dire insensata. E, se Adorno afferma che l'opera d'arte è sempre caratterizzata da un "di più" – grazie al quale, pur essendo una "res" tra "res", tuttavia rappresenta in modo "interminabile" il proprio contenuto sedimentato – tale "di più" è nelle opere d'arte moderne quell'irrepresentabile – la vita, il *pathos* – che nessuna rappresentazione può mettere in forma. In definitiva, l'arte moderna proprio nella piena consapevolezza di non essere che forma e in quanto tale di essere separata dalla vita, fa emergere la vita in ciò che questa ha di non riconducibile a un senso definitivo. Così le opere di Kafka e di Beckett nel testimoniare l'insensatezza di ogni ricerca del senso, rinunciano a dare forma alla vita, arrivando a sgretolare la stessa forma. Proprio in questa "disartizzazione" dell'arte, quale è tradizionalmente intesa, queste opere sono la testimonianza del non-senso della vita e insieme del bisogno di un senso che nel mondo attuale non può che darsi come "apparenza".