

Paolo Pellegrino

ADORNO E LA TEORIA DELLA LETTERATURA

1. *La storia della (mancata) ricezione degli spunti di teoria letteraria di Adorno*

Se si esamina la «storia degli effetti», cioè la portata e l'intensità della ricezione di Adorno, è facile rendersi conto che la letteratura critica che lo riguarda ha focalizzato prevalentemente l'interesse – e non solo in Italia – su alcuni aspetti della sua costellazione teorica, a partire da testi come *Dialettica dell'illuminismo*, *Minima moralia* o *Teoria estetica*, lasciando singolarmente in ombra, quasi fossero elementi marginali, gli scritti di critica letteraria o di teoria della letteratura. Scorrendo le vicende culturali e le iniziative editoriali degli ultimi anni, non è difficile riscontare una sorta di rimozione dei confronti di un aspetto rilevante della produzione adorniana. E' stato così organizzato nel 1997 un convegno internazionale a Genova in occasione del 50° anniversario della pubblicazione di *Dialettica dell'illuminismo*¹; nell'importante convegno romano, svoltosi lo scorso anno per celebrare i cent'anni della nascita, si è scelto come argomento «L'estetica, l'etica», per sottolineare come, nella riflessione teoretica, morale ed esteti-

¹ Un numero monografico di «Nuova corrente», a cura di A. Borsari e S. Mele, a. XLV (1998), n. 121/122, raccoglie gli atti del Convegno internazionale «Th.W. Adorno. Mito, mimesis e critica della cultura», organizzato a Genova dalla rivista e dal Goethe-Institut Genova il 4 e 5 aprile 1997, nell'auditorium del Teatro Carlo Felice. L'occasione era offerta dal 50° anniversario della pubblicazione di *Dialettica dell'illuminismo*.

ca, Adorno non abbia mai perso di vista il movente etico della ricerca²; sono stati recentemente pubblicati inediti importanti quali il saggio su Beethoven e *Immagini dialettiche*, relativamente a problemi di filosofia della musica e a diversi aspetti dell'analisi musicale e della tecnica compositiva³, tutti argomenti su cui sembra orientarsi la maggiore attenzione della critica⁴; or non è molto è stata riedita, con una nuova versione italiana ed una lucida e penetrante introduzione di Stefano Petrucciani, quella *Dialettica negativa* che Jürgen Habermas indicava come il «testamento spirituale» di Adorno⁵.

Un importante volume come *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* e i due eccezionali tomi di *Note per la letteratura*, in cui l'Autore ha raccolto i propri saggi di carattere letterario, non hanno avuto l'*audience* che ci si sarebbe potuto aspettare. Se si esclude il tentativo intrapreso da Enrico De Angelis di «tradurre in italiano» Adorno, nella forma di una *Postilla del traduttore* messa in calce a *Teoria estetica*⁶, non mi risultano altre analisi critiche, confronti e/o innesti con altri paradigmi teorici, per non parlare di esplicite applicazioni delle coordinate teoriche adorniane nell'ambito della critica letteraria italiana. Neanche all'interno dei cinque ponderosi volumi che compongono la grande opera Einaudi dedicata a *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, è possibile rintracciare uno spazio riservato alla tematizzazione dei tanti spunti e sollecitazioni critiche che Adorno ha formulato

² Il Convegno internazionale di studi "Theodor W. Adorno 1903-2003. L'estetica, l'etica" si è svolto a Roma dal 16 al 18 ottobre 2003, presso l'auditorium del Goethe-Institut Rom, a cura di E. Matassi e E. Tavani. E' prevista come prossima la pubblicazione degli atti.

³ Cfr. TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001 (ed. orig. 1993) e ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, trad. it. di A. Arbo, G. Taglietti, M. Garda e G. Borio, Einaudi, Torino 2004 (ed. orig. 1978).

⁴ A titolo indicativo dell'interesse crescente per i temi della produzione adorniana in ambito musicologico, è sufficiente qui indicare un corposo e denso numero monografico di «Civiltà musicale», a cura di A. Cecchi, a. XVIII (2003), n. 48/49, dedicato a "Theodor W. Adorno: musica, filosofia, letteratura", in occasione del centenario della nascita.

⁵ J. HABERMAS, *Odissea della ragione verso la natura. Ricordo di Theodor W. Adorno*, in «Comunità», 1971, n. 163, pp. 291-304, qui p. 298; ora in ID., *Profili politico-filosofici*, trad. it. di L. Ceppa, Guerini e Associati, Milano 2000, pp. 137-149.

⁶ E. DE ANGELIS, *Postilla del traduttore*, in TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura dello stesso De Angelis, Einaudi, Torino 1975 (ed. orig. 1970), pp. 519-601. Bisogna convenire che il tentativo esperito dal traduttore di vedere come potrebbero venire letti degli autori della letteratura italiana servendosi di strumenti adorniani, non dev'essere andato in porto, se nelle edizioni successive della *Teoria estetica* la *Postilla del traduttore* è stata del tutto omissa.

proprio in relazione al genere letterario del romanzo⁷.

Se c'è qualcosa del lascito teorico adorniano che ha richiamato l'interesse della critica, questo è probabilmente un testo quale *Il saggio come forma*⁸, dove viene istituito un confronto positivo con *L'anima e le forme* di Lukács e dove traspare la simpatia e sintonia con le quali Adorno guarda a questo scritto giovanile del grande pensatore ungherese, o il tema del frammento come l'unica esperienza produttiva dopo il tramonto del grande romanzo ottocentesco.

Nei ruggenti anni Sessanta, se andava scemando fino ad entrare in una crisi irreversibile la fortuna di Lukács e il suo canone della teoria del rispecchiamento o del «realismo critico»; se nello stesso periodo il principio dell'*engagement*, il cui maggiore sostenitore e banditore era stato Jean-Paul Sartre, guadagnava sempre meno consensi; di fronte a queste radicali trasformazioni nella repubblica delle idee letterarie, restavano comunque serie riserve critiche sulla difesa adorniana delle avanguardie⁹. I «modelli» letterari proposti da Adorno non incontravano il favore della critica; non piaceva al gusto dei letterati né Kafka né Beckett. Lo stesso stile del pen-

⁷ Intendo riferirmi alla recente grande opera Einaudi dedicata a *Il romanzo*, a cura di F. Moretti e con un comitato scientifico composto da E. Franco, Fr. Jameson, A. Kilito, P.V. Mengaldo, M. Vargas Llosa. Il piano dell'opera si articola in cinque ponderosi volumi: I. *La cultura del romanzo*, II. *Le forme*, III. *Storia e geografia*, IV. *Temi Luoghi Eroi*, V. *Lezioni*. Ebbene, in un'opera così complessa e articolata, non è dato di riscontrare il ruolo e l'influenza di Adorno nel settore della critica letteraria legata alla forma-romanzo.

⁸ Cfr. TH.W. ADORNO, *Note per la letteratura*, trad. it. di E. De Angelis et al., 2 voll., Einaudi, Torino 1979 (si veda soprattutto, nel I vol., *Il saggio come forma*, pp. 5-30, e *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, pp. 38-45). L'importanza di questi scritti adorniani è connessa al dibattito che s'è venuto intrecciando intorno alla progressiva dissoluzione del romanzo nel corso del Novecento e la sua progressiva sostituzione con il saggio e il frammento. Su questo argomento non si può prescindere dalle dense e illuminanti riflessioni di alcuni autori: Simmel, il giovane Lukács, Kassner, Benjamin, Bense, oltre che – ovviamente – Adorno, il quale si confronta (e si scontra) soprattutto con Lukács. Del pensatore ungherese occorre tener presente principalmente due opere giovanili: *L'anima e le forme* (ed. orig. 1916, trad. it. di S. Bologna, intr. di F. Fortini, Sugar, Milano 1963) e la *Teoria del romanzo* (ed. orig. 1916, trad. it. di F. Saba Sardi, intr. di L. Goldmann, ivi, 1962; nuova ed., con una intr. di G. Di Giacomo, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994).

⁹ Cfr. quanto scrive, a questo proposito, C. CASES, *Fari: Kraus, Lukács, Brecht e altri «grandi maestri»*, in ID. *Confessioni di un ottuagenario*, Donzelli, Roma 2003², pp. 193-94: «Rifondare l'estetica in base all'avanguardia significava darle un credito non meritato di lunga scadenza. In realtà l'avanguardia era la fine e non il principio di qualche cosa, era la risposta estetica al tramonto dell'Occidente. Tant'è vero che mentre Adorno lodava le sue vette estreme e più astruse, gli autori delle medesime scrivevano pamphlet contro di lui e in favore dell'impazienza studentesca».

siero adorniano, che procede per illuminazioni aforistiche, e la natura della scrittura, a volte oscura e impenetrabile, non hanno sicuramente giovato alla comprensione, divulgazione e assimilazione delle sue idee.

Mi soffermerò brevemente su alcuni aspetti della teoria adorniana della letteratura, riprendendola nella forma a lui congeniale dei «modelli», nella delineazione dei quali si rispecchia per tanti versi il suo gusto estetico in letteratura. Nella configurazione teorica di Adorno, ritorna frequentemente il termine «modello», che indica un'idea regolativa di opera d'arte letteraria, un punto di riferimento che assume un significato ideal-tipo e suggerisce l'affinità elettiva con un autore e il suo modo d'intendere l'esperienza artistica.

Ma quali sono i «modelli» dell'arte moderna a cui Adorno guarda e che lo ispirano? Il termine «modello» qui è da intendersi nell'accezione proposta dall'Autore in *Dialettica negativa* per quanto concerne l'orizzonte teorico: i «modelli di dialettica» non sono «esempi; non si limitano semplicemente ad illustrare considerazioni generali. In quanto introducono nel concreto, vorrebbero anche rendere giustizia all'intenzione materiale di ciò che, per necessità, dapprima è stato trattato in modo generale»¹⁰.

In *Filosofia della musica moderna*, Adorno individua due «modelli» nei due maggiori rappresentanti della nuova musica: Arnold Schönberg e Igor Stravinskij, avvicinati e analizzati come opposti. Mentre Schönberg, sostiene Adorno, rimarrà sino all'ultimo estraneo all'alienazione, giungendo attraverso la «dialettica della solitudine» a concepire la «solitudine come stile», Stravinskij, all'opposto, ne diverrà la personificazione e la sua «autenticità» consisterà proprio in questa sua qualità di interprete dell'alienazione stessa¹¹.

Nell'ambito della letteratura, Adorno segnala un'altra coppia di modelli significativi: Franz Kafka e Samuel Beckett. Kafka, nella cui opera «il capitalismo monopolistico appare solo alla lontana, codifica in base ai relitti del mondo amministrato quel che tocca agli uomini sotto la signoria sociale totale, con più fedeltà e più potenza che non i romanzi sui corrotti *trusts* industriali. Che la forma sia il luogo del contenuto sociale, si concretizza in Kafka nella lingua. Se ne è spesso fatta notare l'oggettività, l'aspetto kleinstiano, ed i lettori che si sono mostrati all'altezza hanno riconosciuto la

¹⁰ TH.W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966; trad. it. di C.A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. XII.

¹¹ Cfr. TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, intr. di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1959.

contraddizione della lingua con le vicende che il loro carattere immaginario sottrae ad una così obiettiva esposizione». Nell'opera drammatica di Beckett, d'altro canto, ciò che è essenziale empiricamente viene assunto, mascherato all'interno dell'opera secondo il suo preciso posto nella storia e integrato nel carattere di gioco assurdo. «Le smorfie clownesche, fra puerili e sanguinolente, cui in Beckett approda la disintegrazione del soggetto, sono la verità storica sul soggetto stesso; chi è puerile è il realismo socialista. In *Godot* il tema è costituito dal rapporto di dominio e servitù, con l'aspetto di follia senile da esso assunto in una fase in cui si seguita a comandare sul lavoro altrui mentre l'umanità non ne avrebbe più bisogno per mantenersi in vita». Il motivo prosegue in *Finale di partita*, dove «la catastrofe tellurica parziale, il più sanguinoso degli scherzi clowneschi di Beckett, diventa il presupposto sia sul piano del contenuto sia su quello della forma; quella catastrofe ha sfasciato all'arte ciò che l'istituisce, la sua genesi... *Finale di partita* non è un dramma atomico né un dramma privo di contenuto: la negazione determinata del suo contenuto diventa principio formale e negazione di contenuto in generale»¹².

2. Gli scritti di critica letteraria e i suoi modelli di riferimento

Questi lapidari e quasi folgoranti giudizi su Kafka e Beckett, formulati in quella *Teoria estetica* che era intenzione di Adorno dedicare a Samuel Beckett, hanno un lungo precedente ed un intenso periodo di incubazione, che vale la pena di ripercorrere.

Tra il 1952 e il 1953 Adorno aveva portato a termine un'ampia trattazione su Kafka che pubblicò subito sulla rivista culturale "Die Neue Rundschau" e che, poco dopo, avrebbe incluso nella sua raccolta di saggi intitolata *Prismi* (1955). Andando più indietro nel tempo, fin dalla metà degli anni Venti Adorno si era occupato intensivamente dei racconti e dei romanzi di Kafka. Opere quali *Il medico di campagna*, *Nella colonia penale*, *Il processo*, *Il castello* ricorrevano con insistenza nelle discussioni e nel carteggio con Benjamin, il quale, durante gli anni Trenta, aveva già pubblicato parti delle sue annotazioni su Kafka, in due saggi rispettivamente intitolati *Potemkin* e *L'omino gobbo*¹³. Dopo aver letto queste analisi nel di-

¹² TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., pp. 324-325 e 351-352.

¹³ Per il saggio completo, cfr. W. BENJAMIN, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di Th.W. Adorno e G. Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

cembre del 1934, Adorno aveva scritto a Benjamin per comunicargli il proprio totale «accordo sui punti filosofici centrali». Tale accordo concerneva tanto quell'aspetto interpretativo che riconosceva la presenza di una «teologia inversa» in Kafka quanto la «categoria dell'alienazione materiale». Adorno accentuava inoltre l'aspetto per cui «il sottrarsi al contesto della natura» era «promesso unicamente a una vita materialmente rovesciata». La lettera scritta da Adorno conteneva in nuce il progetto di una propria interpretazione di Kafka basata sul «rapporto tra preistoria e modernità»¹⁴. Adorno cercò di tener fede a quel progetto nei suoi *Appunti su Kafka*, un saggio sicuramente centrale nella sua produzione e da lui dedicato alla moglie Gretel. La precoce lettura di Kafka aveva sconvolto il giovane Adorno, per il quale ciò che Kafka narra si avventa sul lettore «come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali»¹⁵.

Nella prima parte del saggio del 1953 veniva citato il nome di Benjamin per ricordare la sua caratterizzazione della prosa di Kafka come una prosa allegorica che egli «ha giustamente definito parabola. Essa non si esprime mediante l'espressione, bensì mediante il rifiuto di quest'ultima, un'interruzione. [...] Ogni proposizione dice: interpretatemi, ma nessuna tollera l'interpretazione. Ciascuna, insieme con la reazione "E' così", impone la domanda: "Com'è che lo so già?"»¹⁶. Per questo è importante non accostarsi a romanzi apparentemente impregnati di uno spessore filosofico-metafisico come quelli di Kafka sulla base di schemi interpretativi precostituiti, bensì partire dalla letteralità del testo, secondo un'esigenza che Adorno caratterizzerà successivamente come il metodo della *lectio immanente*. Qui egli si ricollega alla sua teoria del venir meno del linguaggio ed il fatto che i contenuti di significato si manifestino in gesti costituisce un elemento centrale per la comprensione di Kafka: «Il gesto è l'"E' così"; il linguaggio, che dovrebbe dar figura alla verità, è invece la non verità perché ridotto in frantumi»¹⁷. Adorno insisteva con forza sul fatto che le scene

1985, vol. II, tomo 2, 1980, pp. 409 sgg.; trad. it. *Franz Kafka: per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 275-305.

¹⁴ TH.W. ADORNO - W. BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994, pp. 90-1.

¹⁵ TH.W. ADORNO, *Appunti su Kafka*, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi et al., Einaudi, Torino 1972 (ed. orig. 1955), p. 251.

¹⁶ Ivi, pp. 250-251.

¹⁷ Ivi, p. 254. E' da sottolineare, in questa citazione, il valore del concetto di «gesto» e del gestuale nel linguaggio di Adorno.

e gli eventi descritti nelle opere di Kafka non richiedono affatto un'interpretazione psicoanalitica, ma sono piuttosto psicoanalisi tradotta in parole, ossia applicata. Kafka ricava i suoi materiali dalle macerie della realtà. Per questo essi sono riflessi della falsità sociale i quali, tuttavia, devono essere letti «come un negativo della verità». Adorno situava l'«autore delle parabole dell'impenetrabilità»¹⁸ in un contesto letterario nel quale annoverava, tra gli altri, Robert Walser, Edgar Allan Poe e Ferdinand Kürnberger; questi autori avevano creato un genere specifico di «romanzo poliziesco, in cui non si riesce a scoprire il criminale»¹⁹.

Adorno interpretava i personaggi delle storie di Kafka come personificazioni del travaglio che il genere umano deve aver patito nella sua storia per portare a compimento quel processo di civilizzazione consistente nella formazione dell'individuo che ognuno deve ripercorrere nella propria infanzia, senza però essere sicuro alla fine della propria identità. Per questo Kafka crea il tema dell'instabilità dell'Io, il quale è costantemente esposto al pericolo di ricadere nella condizione dominata dalle pulsioni animali. L'individuo è lacerato tra il perfetto conformismo e la ribellione: «I protocolli ermetici di Kafka contengono la genesi sociale della schizofrenia»²⁰.

Anche se non sarebbe infondata l'impressione che nella *Colonia penale* o nella *Metamorfosi* Kafka abbia preannunciato alcune esperienze tipiche della dominazione nazista, secondo Adorno egli è andato ben al di là dell'anticipazione di quella singola catastrofe. Infatti, come scriveva riallacciandosi ad un motivo già rilevato da Benjamin, tutta la storia precedente diventa in lui un inferno; un inferno che è stato creato dalla tarda borghesia, e ancora più reale di quanto Kafka avesse mai potuto immaginare: «Nei campi di concentramento del nazismo è stata cancellata la linea di demarcazione tra la vita e la morte. [...] Come nelle epopee rovesciate di Kafka, lì andò distrutto ciò in cui l'esperienza trova il suo criterio, la vita vissuta fino in fondo»²¹.

In numerosi passi dell'interpretazione di Adorno si trovano reminiscenze della *Dialettica dell'illuminismo*, come quando egli afferma che Kafka reagisce «nello spirito dell'Illuminismo al ribaltarsi di quest'ultimo in mitologia»²². Esattamente come il mito viene nuovamente denunciato come

¹⁸ Ivi, p. 256.

¹⁹ Ivi, p. 274.

²⁰ Ivi, p. 262.

²¹ Ivi, p. 268.

²² Ivi, pp. 277-8.

inganno, il romanzo *Il processo* è esso stesso «un processo al processo»²³. Kafka mobilita l'arma dell'astuzia contro i poteri mitici: «Conciliazione del mito attraverso una specie di mimetismo»²⁴. Così il potere è costretto a farsi riconoscere come ciò che è. «Il mito deve soccombere dinanzi alla propria immagine speculare. I protagonisti del *Processo* e del *Castello* non si rendono colpevoli a causa di una loro colpa – non ne hanno alcuna, infatti – bensì perché tentano di tirare il diritto dalla loro parte»²⁵.

La miscellanea di saggi raccolti in *Prismi* uscì presso l'editore Suhrkamp nel 1955 con una tiratura di duemila copie; solo otto anni dopo, però, il volume figurava già tra i duecento primi testi della nuova collana del *Deutscher Taschenbuchverlag*, dove fu pubblicato in una nuova edizione di 40.000 copie. La traduzione italiana, presso Einaudi, risale al 1972. Nell'intenzione di Adorno, come si premurò di chiarire in una lettera, prismi «significa che il mondo viene osservato attraverso un mezzo – vale a dire le oggettivazioni di volta in volta trattate –, facendo trasparire queste oggettivazioni»²⁶.

Lusinghiera fu l'accoglienza da parte della critica tedesca di questo debutto adorniano nel campo della critica letteraria. Se ne fece in qualche modo interprete un autore d'eccezione come Thomas Mann, il quale aveva seguito con attenzione la produzione precedente di Adorno e già alcuni anni prima aveva registrato che questi aveva saputo trovare un proprio posto in Germania ed imporre un proprio «stile critico incredibilmente dotto». In una lettera scritta ad Adorno nel marzo del 1954, dopo la pubblicazione degli *Appunti su Kafka*, Mann non mancava di esprimere il proprio apprezzamento, confessando di trovare nella prosa adorniana uno stile potente, che «penetra come un pugnale nella carne delle cose». E aggiunge: «E' uno stile che mi affascina, dovunque io lo incontri. Non solo ho letto la Sua fantasia su Kafka, ma, credo, tutto ciò che ultimamente di Lei è apparso qua e là sulle riviste, e non si tratta di contributi di poco conto»²⁷.

²³ Ivi, p. 278.

²⁴ Ivi, p. 280.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Lettera di Adorno alla baronessa Dora von Bodenhausen del 15 febbraio 1955, in «Theodor W. Adorno Archiv», Frankfurt a.M. (Br. 153/4), citata da S. MÜLLER-DOOHM, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma 2003, p. 473.

²⁷ TH.W. ADORNO - TH. MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, hrsg. von Ch. Gödde und Th. Sprecher, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2002, p. 140; trad. it. di C. Mainoldi, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, Archinto editore, Milano 2003, p. 96.

In ogni caso, Adorno non si lasciò più sfuggire di mano il filo della critica letteraria da lui afferrato di recente con i suoi *Appunti su Kafka*. Una chiara testimonianza in questo senso sono i saggi pubblicati nel 1958 nel volume intitolato *Note per la letteratura*. Uno scritto programmatico quale il *Discorso su lirica e società*, inserito all'interno di questa nuova raccolta di testi, conteneva un chiaro riferimento al motivo per il quale Adorno sperava di trovare nella musica e nella poesia, e in generale nella sfera dell'estetico, un ultimo luogo per la "comparsa" dell'utopico in quanto possibilità dell'Altro: «Nella società industriale l'idea lirica del ripristinarsi dell'immediatezza, nella misura in cui non evoca il passato impotente e romantica, diventa sempre più un vivido lampo in cui il possibile sorvola la propria impossibilità»²⁸. Così come il sentimentale gli sembrava fuori luogo in un mondo reificato, provava avversione anche per i gesti auratici, verso i toni alti, come per esempio quelli che caratterizzano le liriche di Rainer Maria Rilke, il cui gesto misterioso del poeta tradiva una commistione di «religione e artigianato»²⁹. Per Adorno l'arte e la poesia erano piuttosto dei rifugi, all'interno dei quali poteva essere espresso il contrasto tra l'individuo e la società, la «lacerazione tra il destino umano e ciò che l'organizzazione del mondo ne fa»³⁰. Per questo motivo la lirica di Eichendorff, Hölderlin, Heine, Borchardt non è soltanto «espressione soggettiva di un antagonismo sociale», ma anche la «prova estetica» di un teorema centrale della filosofia dialettica: il fatto che «soggetto e oggetto non sarebbero in generale poli rigidi ed isolati, bensì potrebbero venir determinati soltanto in base al processo in cui si consumano e si mutano reciprocamente»³¹.

La convinzione fondamentale di Adorno per cui la letteratura è una «protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente» e secondo cui i condizionamenti sociali si imprimono in negativo nelle formazioni estetiche³² lo condussero anche a interessarsi dell'opera letteraria di uno degli autori d'avanguardia più significativi del XX secolo: ossia della prosa e dell'opera teatrale di Samuel Beckett. Nel 1958, tramite i buoni uffici interposti da Peter

²⁸ TH.W. ADORNO, *Discorso su lirica e società*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. I, cit., p. 60.

²⁹ Ivi, p. 49.

³⁰ TH.W. ADORNO, *In memoria di Eichendorff*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. I, cit., p. 67.

³¹ TH.W. ADORNO, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 54.

³² Ivi, p. 49; cfr. anche ivi, pp. 52-3.

Suhrkamp, Adorno volle conoscere personalmente Beckett a Parigi. A quell'epoca, erano già state pubblicate importanti opere dell'autore irlandese stabilitesi nella metropoli francese, come per esempio *Molloy* (1951), *Malone muore* (1951), *L'innominabile* (1953). La casa editrice Suhrkamp aveva intenzione già da tempo di pubblicare in traduzione tedesca le opere di Beckett; dunque Adorno conosceva certamente la produzione letteraria dell'autore anche prima dei grandi successi riportati da opere teatrali quali *Aspettando Godot* (prima edizione francese 1952, rappresentato per la prima volta nel 1953), *Finale di partita* (prima rappresentazione e pubblicazione nel 1957), *L'ultimo nastro di Krapp* (1958, edizione inglese del 1959). Adorno assistette per la prima volta a una rappresentazione di *Finale di partita* nell'aprile del 1958, in occasione di un breve soggiorno a Vienna.

Il saggio su Beckett, completato all'inizio del 1961, costituiva insieme ai saggi su Balzac, Proust e Valéry il nucleo centrale del secondo volume delle *Noten zur Literatur* (1961). Adorno dedicò quello scritto, intitolato *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, al drammaturgo irlandese a ricordo del loro primo incontro parigino.

Il 27 febbraio del 1961 Adorno aveva tenuto una conferenza consistente in alcune parti essenziali del saggio nel corso di una serata celebrativa, organizzata dall'editore Suhrkamp in onore di Beckett. In quella circostanza si manifestò una divergenza interpretativa, a proposito di un particolare non rilevante di *Finale di partita*, tra Adorno e lo stesso autore. Quel che merita di essere sottolineato è che Adorno perseverò nel sostenere la sua tesi, convinto com'era che si deve partire dall'eccedenza semantica oggettiva del testo nei confronti delle intenzioni dell'autore. Adorno era perfettamente cosciente del fatto che Beckett nutriva riserve non soltanto verso la sua interpretazione, ma nei confronti di qualsiasi interpretazione della sua opera letteraria. Ciò non toglie che Adorno fosse convinto, come chiarirà in modo esauriente in *Teoria estetica*, che l'interpretazione, il commento e la critica siano compito, ma anche appannaggio di chi giudica dall'esterno, al di là della intenzione dell'artista.

Entrando nel merito del saggio, occorre premettere che Adorno considerava Beckett come successore di James Joyce e in particolare di Franz Kafka: «In Beckett l'assurdità non è più una situazione emotiva dell'Esserci diluita in idea e quindi corredata di immagini. Il procedimento poetico si rimette ad essa senza secondi fini»³³. Ciò che in *Finale di partita*

³³ TH.W. ADORNO, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in ID., *Note per la lettera-*

convinceva pienamente Adorno era «l'atto dell'omettere», tramite il quale «ciò che è omesso sopravvive in quanto viene evitato, come accade alla consonanza nella teoria dell'armonia della musica atonale. La monotonia del *Finale di partita* viene messa a protocollo, e ascoltata col massimo di differenziazione. Quel modo di presentare, in forma del tutto scevra di protesta, la regressione onnipresente protesta in realtà contro una disposizione del mondo che ubbidisce così docilmente alla legge della regressione da non disporre ormai più di un concetto da contrapporre ad essa»³⁴. Alla sconvolgente desolazione delle scene proprie della drammaturgia di Beckett, che ammutolisce in mera gestualità, fa da riscontro la disfatta della teoria sociale: «L'irrazionalità della società borghese nella sua fase tarda è restia a farsi comprendere: erano ancora bei tempi quelli in cui si poteva scrivere una critica dell'economia politica di questa società cogliendola pienamente nella *ratio* a lei propria. Perché la società ha ormai gettato questa *ratio* tra i ferri vecchi sostituendola virtualmente con una disponibilità immediata su ogni cosa. Ogni tentativo di interpretazione rimane inevitabilmente in arretrato rispetto a Beckett»³⁵. Precisamente l'affronto contro i «pontefici dell'asserzione pura»³⁶, l'assoluta astinenza di Beckett nei confronti dell'accusa politica o della speranza metafisica rende *Finale di partita* un'opera contemporanea *sui generis* rivelando molto più di quanto non accada «allorché un rivelatore [come per esempio Bertolt Brecht] prende partito»³⁷. In quanto accusa drammaturgica lanciata contro la condizione del mondo, è del tutto consapevole della propria impossibilità: «Nessun pianto scioglie la corazza: rimane solo il volto su cui le lacrime si sono disseccate»³⁸.

L'assenza di collocazione nei drammi di Beckett, così come la loro ambivalenza nei confronti di un soggetto storicamente smarrito e ridotto a se stesso, assomigliano «al divertimento che forse si provava nella vecchia Germania a gironzolare fra i pali di confine che dividevano il Baden dalla Baviera, quasi che essi recingessero una contrada di libertà. *Finale di partita* si svolge in una zona di equivalenza assoluta tra interno ed esterno, neutrale sia rispetto ai contenuti senza i quali la soggettività non sarebbe in grado di rinunciare a sé e neppure di essere, sia rispetto a un'animazione

tura, vol. I, cit., p. 267.

³⁴ Ivi, p. 275.

³⁵ Ivi, p. 270.

³⁶ Ivi, p. 278.

³⁷ Ivi, p. 276; traduzione leggermente modificata.

³⁸ *Ibid.*

che rende confusi i contenuti stessi quasi avesse alitato sul vetro attraverso cui essi traspaiono»³⁹. Il fatto che l'interesse di Adorno per Beckett oltrepassasse di molto i suoi lavori teatrali, è testimoniato anche dall'intenzione, a quell'epoca già quasi realizzata, di scrivere un articolo sul romanzo *L'innominabile*, un libro imperniato sullo svanire dell'identità di una persona la cui esistenza è ridotta al proprio linguaggio: «sono parole, non c'è che questo, bisogna continuare, è tutto quello che so, desisteranno, anche questo lo so, lo sento che mi abbandonano, sarà il silenzio, un istante, un lungo istante»⁴⁰. In *Teoria estetica*, Adorno afferma a proposito del romanzo di Beckett: «L'“il faut continuer”, la conclusione dell'*Innomable*, porta l'antinomia alla formula conseguente: l'arte vista dall'esterno appare impossibile e deve essere continuata immanentemente»⁴¹. Questo potrebbe far pensare alla fine o «morte dell'arte», scongiurata invece proprio dalla capacità che l'arte possiede di porsi come autoriflessione su se stessa.

Il riferimento al romanzo di Beckett cade all'interno di un contesto che vale la pena di riprendere, anche se ci allontana per un attimo dal filo del discorso relativo al drammaturgo irlandese. Si tratta di uno dei pochi accenni in cui Adorno polemizza esplicitamente con la tesi benjaminiana della perdita dell'aura da parte dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. La presa d'atto della perdita dell'aura potrebbe infatti comportare e coinvolgere la previsione del tramonto dell'arte *tout court*. Rispetto a questa eventualità, Adorno non ha da opporre questioni di principio: essendo l'arte un prodotto interamente storico, nulla ne garantisce una sopravvivenza imperitura. Solo che non è ancora giunto il momento del necrologio:

Il valore posizionale politico che trent'anni fa possedeva la tesi della fine dell'arte, indirettamente per esempio nella teoria benjaminiana della riproduzione, è ormai finito; del resto Benjamin, colloquiando, si era rifiutato, nonostante la sua disperata arringa per la riproduzione meccanica, di ripudiare la pittura d'oggi: la tradizione pittorica (così sostenne) va tenuta ferma per venir conservata per altri tempi che non siano questi bui. Ciononostante, in considerazione della minaccia di capovolgersi in barbarie, all'arte può pur sempre piuttosto addirsi di fermarsi e tacere piuttosto che passare al nemico

³⁹ Ivi, p. 278; un'analogia descrizione di questo luogo non-luogo che era il confine tra il Baden e la Baviera torna, ulteriormente chiosata e precisata, in *Amorbach*, un testo compreso in TH.W. ADORNO, *Parva aesthetica: saggi 1958-1967*, trad. it. di E. Franchetti, nota conclusiva di R. Masiero, Feltrinelli, Milano 1979 (ed. orig. 1967), pp. 20-1.

⁴⁰ S. BECKETT, *Trilogia. Molly, Malone muore, L'innominabile*, con uno studio di Th.W. Adorno, trad. it. di G. Falco, Sugar, Milano 1965, p. 441.

⁴¹ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 452.

e ricorrere in aiuto di uno sviluppo che equivale ad inquadarsi nel vigente in omaggio al suo strapotere⁴².

Ma torniamo a Beckett. Un contributo importante alla ricezione pubblica di Beckett in Germania fu rappresentato da un dibattito, svoltosi in uno studio televisivo a Colonia il 17 gennaio 1968, sulla trasposizione cinematografica di una rappresentazione francese dell'opera teatrale di Beckett *Comédie*, così come di un altro lavoro teatrale intitolato *Film*. Nell'ambito di quella conversazione vivace e accalorata, Adorno riuscì ad esprimere in modo efficace i motivi essenziali della sua interpretazione già pubblicata da tempo:

Questi esseri apatici e ottusi, queste persone che in realtà hanno perso il loro Io, ebbene queste sono effettivamente il prodotto del mondo in cui viviamo. Non è Beckett che opera una tale riduzione per un qualche motivo filosofico; Beckett è realistico, per dirlo in un modo molto mirato, egli è realistico nella misura in cui con questi personaggi, che sono *al tempo stesso* apatici e l'espressione di qualcosa di generale, egli si è fatto l'esatto interprete di ciò che diventano le singole persone in quanto mere funzioni del contesto sociale generale. Beckett fotografa, per così dire, dal suo lato grezzo e meschino la società in cui tutto è relazione funzionale, mostrando che ne è delle persone in questo mondo funzionale⁴³.

Se, per Adorno, Kafka possedeva un valore emblematico in vista dell'incombente barbarie, i lavori teatrali di Beckett costituivano l'espressione estetica definitiva dell'esperienza epocale della catastrofe. Mentre Kafka distrugge ciò che è apparentemente sensato tramite l'apertura a una pluralità di interpretazioni, Beckett demolisce in modo più radicale il senso fino a ridurlo all'assurdo: «A chi non è capitato, dopo un'intensa lettura di Kafka, di osservare dovunque situazioni simili a quelle descritte nei suoi romanzi? Ecco che il linguaggio di Beckett provoca una salutare malattia dell'ammalato: ad ascoltarsi sul nastro, si trema pensando di parlare normalmente a quel modo»⁴⁴.

Proprio i due grandi saggi su Kafka e Beckett avevano stimolato attitudini latenti e inserito Adorno nel vivo del dibattito della critica letteraria. E' su questo sfondo che egli tenne una conferenza su Hölderlin dinanzi a una cerchia esclusiva di critici letterari e germanisti della Hölderlin-

⁴² Ivi, pp. 452-453.

⁴³ TH.W. ADORNO ET AL., *Optimistisch zu denken ist Kriminell*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a cura del "Theodor W. Adorno Archiv", edizioni Text und Kritik, München 1994, III, p. 91.

⁴⁴ TH.W. ADORNO, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 292.

Gesellschaft, nel giugno del 1963. In quella conferenza, che venne pubblicata all'inizio dell'anno successivo sulla «Neue Rundschau», il relatore aveva dichiarato fin dalla premessa il carattere particolare della sua interpretazione letteraria, rifacendosi ai presupposti teorici che aveva già sviluppato in un importante scritto: *Il saggio come forma*⁴⁵. Adorno sostenne la tesi secondo la quale le occasioni fortuite, soprattutto le intenzioni e gli scopi individuali degli autori letterari, si potevano ricostruire soltanto nella misura in cui si fossero oggettivati nei loro testi. Proprio nel caso di Hölderlin tutto dipendeva precisamente dal dedicarsi alla «figura linguistica oggettiva». Non è tanto l'opera poetica che ubbidisce alle intenzioni dell'autore, quanto piuttosto l'autore che ubbidisce alla «costruzione dell'opera. [...] Questa riuscirà tanto più compiuta quanto più le intenzioni siano superate senza lasciare traccia in ciò che viene creato»⁴⁶. Tale concezione, che si accordava perfettamente con la teoria adorniana della riproduzione musicale⁴⁷, venne presentata con particolare fermezza proprio in quella conferenza⁴⁸: «ciò che nelle opere si dispiega e diventa visibile, ciò per cui esse acquistano autorità, non è altro che la verità che in esse obiettivamente si manifesta e che lascia sotto di sé e fagocita l'intenzione soggettiva in quanto indifferente»⁴⁹. Com'è possibile dunque esplicitare il contenuto di verità oggettiva della lirica di Hölderlin? Adorno si richiamò in tal senso all'analisi immanente, che egli distingueva sia dai metodi basati sulla genesi dell'opera che da quelli biografici. Il procedimento immanente tenta, per un verso, di cogliere la struttura poetica che viene creata dalla pluralità dei singoli elementi della poesia. Per un altro verso, tale metodo interpreta-

⁴⁵ Non è un caso che questo saggio si trovi all'inizio delle *Note per la letteratura*, vol. I, cit., pp. 5-30.

⁴⁶ TH.W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. II, cit., p. 128.

⁴⁷ Per esempio, così annotava per la sua conferenza di Darmstadt del 1954 sull'interpretazione musicale: «La musica – mediata tramite il testo – possiede un diritto proprio nei confronti dell'autore. [...] Poco di un'opera, in quanto unità materiale e contesto obiettivo di senso, appartiene all'autore. Spesso niente di più che l'atto spontaneo della sintesi. Questo atto è certamente decisivo – ma deve essere reso accessibile attraverso il *testo*, non all'esterno di esso» (TH.W. ADORNO, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. von H. Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2001, p. 122).

⁴⁸ Adorno si oppose continuamente ad una concezione del comprendere secondo cui si tratterebbe di accertare che cosa abbia voluto dire l'autore con questa o quella affermazione. Egli, invece, adottò la regola di basarsi sulla «coerenza dell'interpretazione con il testo».

⁴⁹ TH.W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, cit., p. 129.

tivo penetra la «configurazione dei singoli elementi» che nella loro somma «significa più di quanto intenda la struttura»⁵⁰.

Se Adorno sosteneva il bisogno della filosofia per l'interpretazione della musica, e in generale dell'arte⁵¹, tale esigenza doveva valere anche per la poesia di Hölderlin, che proprio per questo egli tentava di strappare all'ontologia fondamentale di Heidegger, che se ne era appropriata⁵². La propria chiave filosofica di accesso all'enigma dell'opera poetica di Hölderlin, Adorno la trovò nel rapporto tra il contenuto di pensiero della poesia e la forma lirica: «Soltanto in questo rapporto si costituisce ciò che la filosofia può sperare di ricavare dalla poesia, senza fare ricorso alla violenza»⁵³. In Hölderlin il messaggio contenuto nella poesia viene reso utilizzabile per il momento espressivo attraverso un mezzo particolare: tramite «interruzioni fatte con arte, paratassi [...] che eludono la gerarchia logica della sintassi subordinante»⁵⁴. Il linguaggio paratattico è il tentativo di superare la logica della sintassi. In tal modo il componimento poetico acquista la sua dignità dal carattere artistico della costruzione linguistica. Hölderlin vuole, come rileva Adorno, far «parlare il linguaggio stesso»⁵⁵. Tramite il primato del momento espressivo, egli riesce ad innalzare il linguaggio al di sopra del soggetto, partendo dalla libertà soggettiva: «In tal modo si dissolve la parvenza di una lingua già adeguata al soggetto o di una verità, che si manifesta linguisticamente, identica col manifestarsi della soggettività»⁵⁶. Sotto l'aspetto della prospettiva storico-filosofica, Adorno interpretava il contenuto poetico dell'opera d'arte linguistica come ac-

⁵⁰ Ivi, p. 131.

⁵¹ In *Teoria estetica*, Adorno affermerà molto decisamente: «Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obiettiva dell'enigma di ogni singolare opera. Esigendo la soluzione, l'opera rimanda al contenuto di verità. Questo si può ricavare solo mediante la riflessione filosofica» (trad. it. cit., p. 183). In un altro passaggio si spiega che il contenuto di verità delle opere d'arte determina la «necessitazione all'estetica»: esso, infatti «ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei» (ivi, p. 484).

⁵² Com'è noto, Heidegger istituì un rapporto privilegiato con la poesia di Hölderlin, come mosso da «una necessità del pensiero». Non si trattava, per Heidegger, di dare «un contributo alla ricerca storico-letteraria o all'estetica», ma di testimoniare ciò che egli definiva «colloquio pensante». Gli scritti su Hölderlin sono raccolti in M. HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988.

⁵³ TH.W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, cit., p. 148.

⁵⁴ Ivi, p. 151.

⁵⁵ Ivi, p. 157.

⁵⁶ *Ibid.*

cusa rivolta contro il dominio della natura. Poiché Hölderlin sapeva che l'appropriazione della natura apparteneva alla condizione dell'umanità, non gli sfuggì affatto l'elemento repressivo risultante dal principio dell'autoaffermazione: «La dialettica immanente dell'ultimo Hölderlin è [...] una critica del soggetto almeno quanto dell'inasprimento del mondo. [...] Per gli ultimi inni la soggettività non è né l'assoluto né l'elemento ultimo. Quella, si lascia intendere, pecca quando si spaccia per assoluto o ultimo, mentre pure è immanentemente costretta a porre se stessa»⁵⁷. La conferenza di Adorno culminava infine nella proposta di leggere la poesia di Hölderlin come parte del processo di demitologizzazione, dal momento che essa eleva una protesta contro il mito della «divinizzazione di sé da parte dell'uomo». In tal modo, però, il poeta si allontanava dall'idealismo, trasgredendo il pensiero basato sulla logica dell'identità; la sua poetica è dunque una poetica del non identico, del non concettuale.

Attraverso quest'argomentazione, Adorno aveva in realtà scoperto le sue carte, portandole alla luce del sole. Infatti, l'elaborazione di una filosofia del non identico sarebbe diventata l'occupazione principale per lui negli anni immediatamente successivi, un compito che realizzerà con *Dialettica negativa*, pubblicata nel 1966. Inoltre, la dimostrazione dell'esistenza di una struttura paratattica nel linguaggio in Hölderlin costituiva anche il tentativo di mettere le proprie carte in tavola senza rivelare al contempo il segreto del gioco. Per Adorno, la paratassi filosofica cerca di rendere giustizia al programma hegeliano – formulato nella *Fenomenologia dello spirito* – dello stare semplicemente a guardare; essa infatti non distorce le cose con la violenza della preformazione soggettiva, ma porta alla parola ciò che in loro è muto, non identico. Esaminando Hölderlin, Adorno ha esposto le implicazioni del procedimento allineatorio e, a proposito del proprio metodo, ha notato che esso si incontra quanto mai intimamente con i testi estetici del tardo Hölderlin. In una lettera si legge a proposito delle difficoltà d'esposizione della *Teoria estetica*: «Esse consistono [...] in questo: la successione di prima e poi, quasi irrinunciabile per un libro, si dimostra talmente incompatibile con la sostanza della materia che una disposizione nel senso tradizionale, quale finora ho ancora perseguito (anche nella *Dialettica negativa*), si dimostra irrealizzabile. Il libro deve essere scritto quasi concentricamente, in parti di egual peso, paratattiche, ordinate intorno ad un centro espresso dalla loro costellazione»⁵⁸.

⁵⁷ Ivi, p. 164.

⁵⁸ Il testo di questa lettera di Adorno, in cui dava notizia sull'impianto teorico e sul pro-

A giudizio di Adorno, la paratassi e, per essa, l'ideale linguistico di Hölderlin erano altrettanto importanti quanto l'affinità elettiva con la visione del mondo di Kafka e Beckett. Per questa ragione egli stesso considerava i saggi su questi scrittori come testi cifrati. E proprio su questi richiamava l'attenzione di Jürgen Habermas in una lettera del luglio 1963, quando aveva appreso che questi aveva intenzione di scrivere un articolo per la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» in occasione del suo sessantesimo compleanno. Habermas non tenne conto di quell'indicazione e pose un altro testo al centro di quel suo omaggio. Invece che ai saggi di critica letteraria, Habermas si riferì piuttosto alla conferenza, dal titolo lapidario *Progresso*, che Adorno aveva tenuto il 22 ottobre 1962 durante un congresso di filosofia a Münster⁵⁹. In quella occasione egli aveva immediatamente riconosciuto, durante l'intervento di Adorno, l'*outsider*, dinanzi alla gilda dei filosofi riunita al completo: «uno scrittore in mezzo a funzionari dello stato»⁶⁰. Le acute riflessioni di Adorno sul concetto di «progresso» – che esulano da una trattazione in questa sede – erano in realtà un capolavoro di quella saggistica in cui, come egli stesso affermava, tutto doveva dipendere non soltanto dal «“come” dell'espressione», ma anche dalla capacità di trasformare il proprio oggetto in un «campo di forze» e di avvicinarsi ad esso fino al punto «in cui l'oggetto si scompone nei vari momenti di cui vive»⁶¹.

Adorno formulò la propria idea del progresso intellettuale in modo quasi marginale, ma in forma netta e decisa: «Buono è ciò che si svincola, ciò che trova un linguaggio, che apre gli occhi. In quanto elemento che si svincola esso è intimamente connesso alla Storia che, pur senza orientarsi in modo univoco verso la riconciliazione, ne fa tuttavia balenare la possibilità nel progredire del proprio movimento»⁶². Ma che cosa intendeva dire Adorno con una frase apodittica quale «ciò che trova un linguaggio» o con la sua allusione a «ciò che si svincola»? Come osserva giustamente Müller-

cedimento di scrittura di *Teoria estetica*, è riportato in una *Nota dei curatori* (ivi, pp. 515-16).

⁵⁹ Cfr. TH.W. ADORNO, *Progresso*, in ID., *Parole chiave: modelli critici*, trad. it. di M. Agrati, saggio introduttivo di T. Perlini, SugarCo, Milano 1974.

⁶⁰ J. HABERMAS, *Theodor W. Adorno: un intellettuale prestato alla filosofia*, in ID., *Profili politico-filosofici*, trad. it. e cura di L. Ceppa, Guerini e Associati, Milano 2000, p. 130. Si tratta dell'articolo pubblicato per il sessantesimo compleanno di Adorno sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» l'11 settembre 1963.

⁶¹ TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. I, cit., pp. 17, 18, 19.

⁶² TH.W. ADORNO, *Progresso*, cit., p. 44.

Doohm, «in questo periodo c'erano due motivi che andavano acquistando sempre maggiore importanza nel suo pensiero. Da una parte, in quanto teorico della società, egli voleva portare l'attenzione sulla condizione fondamentale di carattere sociale e culturale del progresso. [...] Dall'altra parte, Adorno voleva essere il più concreto possibile e denominare la sfera nella quale l'individuazione si compie e si sviluppa: la sfera del linguaggio»⁶³. In altri termini, per Adorno il requisito essenziale del progresso consiste nel fatto che gli uomini possano reciprocamente riconoscersi e svilupparsi nella loro diversità: il grado del progresso raggiunto si legge non nell'unità e nella compattezza della società, nell'integrazione sociale, ma nella possibilità di differenziazione delle esperienze, nell'individuazione delle persone. Per il compiersi di questa possibilità è imprescindibile il ruolo del linguaggio. Questo, infatti, per lui non era soltanto uno strumento di comunicazione e, in quanto tale, un mezzo sfruttato e consumato dalle distorsioni commerciali e della pubblicità⁶⁴. Piuttosto il linguaggio rivestiva un valore eminente perché Adorno gli riconosceva una doppia qualità: tramite il linguaggio i soggetti debbono diventare parte della generalità e al tempo stesso possono accertarsi della propria individualità; la lingua è «la forza collettiva che è propriamente quella da cui in primo luogo l'individuazione spirituale viene prodotta»⁶⁵.

Distinguendo in modo talmente enfatico il concetto di linguaggio da quello di comunicazione⁶⁶, Adorno si riferiva ad una concezione che aveva

⁶³ Cfr. S. MÜLLER-DOOHM, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, cit., pp. 485-86.

⁶⁴ TH.W. ADORNO, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 293.

⁶⁵ TH.W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, cit., p. 141.

⁶⁶ Adorno ritiene che la comunicazione ripercorra le orme della ragione strumentale e quindi, come tale, divenga fattore di consenso ideologico all'esistente. Sulle distorsioni e i limiti della comunicazione in Adorno ha giustamente insistito L. CORTELLA, *Comunicare le cose. Adorno e il linguaggio*, in M. RUGGENINI – G.L. PALTRINIERI, *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, Donzelli, Roma 2003, pp. 65-75; una diversa e suggestiva interpretazione della dialettica soggetto-oggetto è quella prospettata da F. Di Lorenzo Ajello nel suo contributo *supra* riportato su *Adorno e il "divieto linguistico" (sprachverbot) beckettiano ...* (v. pp. 49-62). Rispetto all'impostazione adorniana, Habermas e Apel hanno rivendicato invece il carattere critico e progressivo, profondamente democratico, rispettivamente dell'«etica del dialogo» e dell'«etica della comunicazione». In controtendenza, negli ultimi tempi si sta diffondendo l'opinione che la comunicazione tenda alla banalizzazione delle idee e ad una tirannia massmediatica: cfr., ad esempio, I. RAMONET, *La tirannia della comunicazione*, trad. it. di Ch. Leggeri, Asterios, Trieste 1999; ID., *Propagande silenziose: masse, televisione, cinema*, trad. it. di A. ed E. Vinassa de Regny, Asterios, Trieste 2002. Mario Perniola sostiene, a sua volta, che «la comunicazione massmediatica, la cui influenza

cercato di presentare nell'analisi delle opere di Kafka, Beckett e Hölderlin. Aveva in mente un linguaggio che non fosse limitato al suo aspetto strumentale e identificante, ma che dovesse contribuire a portare ad espressione il rimosso, il sommerso, il non identico. Nel libro che aveva progettato di scrivere sull'*Estetica*, Adorno pensava di esporre in qual modo, grazie ai mezzi dell'arte, fosse possibile fare qualcosa che è negato alla conoscenza discorsiva: dire ciò che non si lascia dire, portare ad apparire la sussunzione cieca e aconcettuale. Naturalmente rimaneva ancora da spiegare come una cosa simile potesse riuscire nel *medium* del concetto filosofico. Impresa ardua e disperante: in *Dialettica negativa*, riprendendo un'espressione di Benjamin, Adorno osserverà che «per giungere in modo rigoroso al filosofare concreto si [deve] attraversare il deserto di ghiaccio dell'astrazione»⁶⁷.

Questi due grandi progetti, dai quali sarebbero nati in seguito due capolavori, venivano spesso definiti da Adorno come le proprie «autentiche occupazioni». Perfino alla fine degli anni Sessanta aveva ancora la sensazione che fossero queste le vere occupazioni che ancora lo attendevano nella vita; tutto ciò che aveva scritto fino ad allora, lo considerava un lavoro preliminare che avrebbe dovuto condurre a qualcosa di più grande.

3. La Teoria estetica e l'essenza scissa dell'arte

Una connessione immanente lega gli scritti di critica letteraria con l'ultima grande opera di Adorno, quella *Teoria estetica* destinata a restare – per l'improvvisa morte dell'autore – un testo incompiuto. Adorno si era già occupato di estetica durante la sua attività di libero docente nel semestre invernale del 1931-32. Dopo il ritorno dall'esilio, tenne un corso di estetica nel semestre invernale del 1955-56 e del 1958-59. Tornò a tenere lezioni sull'estetica nel semestre invernale 1961-62. Ma aveva cominciato ad occuparsi specificamente e a scrivere in modo intensivo solo nel-

si estende anche alla cultura, alla politica e all'arte, sembra la bacchetta magica che trasforma l'inconcludenza, la ritrattazione e la confusione da fattori di debolezza in prove di forza. Nel suo rivolgersi direttamente al pubblico, saltando tutte le mediazioni, essa ha un'apparenza democratica, ma è in realtà una forzatura che omologa ogni differenza». In un altro passaggio, Perniola scrive: «la comunicazione è l'opposto della conoscenza. E' nemica delle idee perché le è essenziale dissolvere tutti i contenuti» (cfr. M. PERNIOLA, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, *passim*).

⁶⁷ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. XI.

l'ottobre del 1966. Se si esclude una raccolta di saggi pubblicata nell'autunno del 1969 dal titolo *Stichworte: Kritische Modelle (Parole chiave: modelli critici)*, di cui aveva portato a termine la disposizione interna e la premessa nel giugno precedente, Adorno dedicò gli ultimi tre anni della sua esistenza quasi esclusivamente al volume sull'estetica. Oltre che per ragioni biografiche, quest'ultima opera di Adorno è la conclusione dell'itinerario dell'autore quale critico, filosofo e sociologo. Egli attinge ampiamente esempi dai suoi scritti precedenti, a volte citati alla lettera, superandoli in una sintesi che apporta molti elementi nuovi.

Nelle lettere scritte nell'ultimo anno di vita ricorre insistentemente l'espressione «sforzo disperato», per indicare quello che Hegel chiamava il «lavoro del concetto» portato all'eccesso, una forma di tormento angoscioso necessario per portare a compimento un'impresa che richiedeva un impegno da parte dell'autore al limite delle sue possibilità. Le difficoltà non erano tanto di contenuto, quando piuttosto della forma adeguata ad esprimere quel contenuto. In una lettera a Marcuse, scriveva: «Mi immergo disperato nel mio libro di estetica»; osservava poi di non avere mai tentato di comporre un libro in cui «la disposizione del materiale presentasse tali difficoltà. Evidentemente, come conseguenza della critica della *philosophia prima*, non posso assolutamente più scrivere nella forma tradizionale di un prima e di un dopo, ma in un certo senso soltanto in modo paratattico; e questo arriva ad interessare perfino la microstruttura del linguaggio»⁶⁸.

Non avendolo portato a termine, certamente Adorno non avrebbe dato alle stampe il manoscritto nella forma che noi oggi possediamo, benché il frammento, grazie alla combinazione di forza espressiva e costruzione concettuale, fosse un capolavoro della rappresentazione dialettica che egli, del resto, non aveva mai concepito come un pensiero perfettamente concluso in se stesso⁶⁹. La metafora di Adorno per le opere dell'arte vale letteralmente per l'ultima opera filosofica alla quale lavorò: «Il frammento è l'intervento della morte dell'opera. Col distruggere l'opera, la morte ne elimina la macchia dell'apparenza»⁷⁰. D'altro canto, quello che era il carattere frammentario assunto dalla forma esteriore della *Teoria estetica* si armonizzava perfettamente con il dispiegamento discontinuo di temi fondamentali quali la musica di Beethoven e Schönberg, la pittura di Klee e Pi-

⁶⁸ Lettere di Adorno a Marcuse del 24 gennaio 1969, citata da S. MÜLLER-DOOHM, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, cit., p. 628.

⁶⁹ Cfr. *Nota dei curatori*, in *Teoria estetica*, cit., pp. 511-8.

⁷⁰ *Ibid.*

casso, la letteratura di Beckett e Celan. Nel *Saggio come forma* aveva tessuto l'elogio del frammento per la sua attitudine micrologica, ponendola a contrasto con lo spirito metodico e sistematico di ascendenza cartesiana⁷¹.

La forma espositiva della *Teoria estetica* risulta contraddistinta non soltanto dal carattere frammentario dell'impostazione. Durante il lavoro relativo alla seconda stesura Adorno si trovò di fronte a compiti che non aveva previsto di tale difficoltà. Essi concernono sia la disposizione del testo sia e soprattutto questioni relative al rapporto fra esposizione e contenuto espresso. Adorno ne diede conto in alcune lettere:

E' interessante che nel lavoro mi si impongano, a partire dal *contenuto* dei pensieri, certe conseguenze per la forma; sono conseguenze che m'aspettavo da tempo e che pure ora mi sorprendono. Si tratta semplicemente di questo: dal mio teorema che in filosofia non c'è niente di "primo" consegue ora anche che non si può costruire un nesso di argomentazione nella consueta successione graduale ma che occorre montare l'intero componendolo a partire da una serie di complessi parziali, che sono quasi dello stesso peso ed ordinati concentricamente, al medesimo livello; è dalla loro costellazione, non dalla loro successione, che deve risultare l'idea⁷².

I problemi della forma paratattica di esposizione, quali vengono rappresentati dall'ultima stesura della *Teoria estetica*, senza che peraltro Adorno si dichiarasse soddisfatto, hanno una condizione oggettiva: sono espressione della posizione del pensiero nei confronti dell'oggettività. E non era stato proprio all'insegna della *paratassi* – come testimonia lo stesso secco titolo del saggio – che Adorno aveva analizzato l'ultima lirica di Hölderlin? Il che costituisce un'ulteriore conferma dello stretto legame che unisce gli scritti di critica letteraria con l'impianto teorico che ne dovrebbe garantire la validità dell'argomentazione.

Ma una teoria che prende spunto dall'ineffabile e che nell'impossibile, nel non concettuale vorrebbe risarcire quel che gli venne inflitto dal pensiero identificante, entra necessariamente in conflitto con l'astrattezza cui come teoria è invece costretta. L'estetica di Adorno viene destinata, dal suo contenuto filosofico, alla forma dell'esposizione paratattica, ma questa forma è aporetica; essa richiede la soluzione di un problema sulla cui finale insolubilità nel *medium* della teoria Adorno non ha dubbi. Ma al tempo stesso il carattere vincolante della teoria resta legato al fatto che il lavoro e lo sforzo del pensiero non rinunciano a risolvere l'insolubile. Tale paradoss-

⁷¹ TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. I, cit., pp. 18 sgg.

⁷² Cfr. *Nota dei curatori*, in *Teoria estetica*, cit., p. 515.

so epistemologico, lucidamente enunciato in *Dialettica negativa*, non riceve una risposta neanche in *Teoria estetica* e resta ad indicare il rompicapo in cui s'incagliò la riflessione adorniana.

Questo dilemma, posto ma non risolto, se è all'origine del carattere frammentario dell'opera, imprime un'aria enigmatica ed un *pathos* austero a tutta la costruzione. L'intera opera è inoltre sottesa da una drammatica concezione del concetto di storia⁷³, cioè dalla visione di un'umanità che è stata e può tornare ad essere senza arte, la cui esistenza è per di più un insieme di fratture, di elementi aporetici⁷⁴ che non riescono a comporsi secondo un'evoluzione omogenea, e la cui essenza⁷⁵ è data dalla costitutiva ambiguità del suo concetto di esistenza, cioè dal suo giocare tutte le carte che possiede nell'«apparire» come se invece fosse realmente, avendo questa «apparenza» sia una funzione liberatoria sia una carica mistificatrice⁷⁶.

Il discorso di Adorno è dunque un discorso su queste fratture e sullo sforzo disperato, perché non necessariamente destinato ad avere successo, di ricomporle; presente è addirittura un discorso sulla pericolosa illusione di ricomporle ad ogni costo: che cosa sarebbe mai l'arte (si domanda Adorno alla fine dell'opera) se un giorno fosse destinata a «rinnegare il ricordo dell'orrore accumulato»⁷⁷ dall'umanità?

Su questo sfondo si colloca l'indagine sulla natura dell'arte, che Adorno compie utilizzando una serie di polarità: mimesi della natura e libera costruzione di oggetti, fatto sociale e costruzione autonoma, espressione del soggetto particolare e prodotto della validità oggettiva e universale, li-

⁷³ Come autore della *Dialettica dell'illuminismo* e in quanto profondo conoscitore delle tesi benjaminiane *Sul concetto di storia*, Adorno si guardò bene dall'attribuire alla storia un automatismo sotterraneo volto alla produzione di una maggiore libertà o, al contrario, ad un'intensificazione della repressione: «Il progresso dev'essere tanto poco ontologizzato, assegnato all'esame irriflesso, quanto la decadenza, il privilegiamento della quale è ciò che, in verità, mostra di piacere maggiormente ai filosofi moderni» (TH.W. ADORNO, *Progresso*, in *Parole chiave*, cit., p. 43). E' comunque incontestabile che il profilo complessivo della *Teoria estetica* è improntato ad un acuto pessimismo ed è ricorrente la caratterizzazione della storia come «catastrofe».

⁷⁴ Cfr. F. DESIDERI, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2004².

⁷⁵ S. Müller-Doohm, nella sua *Biografia adorniana* (cit., p. 627), parla giustamente di «essenza scissa dell'arte».

⁷⁶ Sulla centralità del concetto di apparenza nell'estetica adorniana insiste giustamente E. TAVANI, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1994, soprattutto pp. 95-142.

⁷⁷ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 457.

bertà e necessità, conoscenza artistica e conoscenza scientifica. Per rendere giustizia alla propria natura, l'opera non deve porre un artificioso equilibrio tra queste o altre polarità, ma deve perseguire il suo *telos* costruttivo spingendo le proprie scelte fino in fondo.

Rilievo assolutamente centrale assume, nella *Teoria estetica*, il concetto di forma, attorno a cui ruotano tutti gli altri aspetti in cui si articola il discorso. Adorno fa suo il detto hegeliano secondo il quale tra cielo e terra non vi è nulla che non sia mediato. Nello specifico, ne consegue che nella vita dell'arte non vi è nulla che non sia mediato dalla forma.

«Poiché l'estetica presuppone già sempre nella datità dell'arte il concetto di forma, cioè il proprio centro, c'è bisogno di tutto il suo sforzo per pensare tale concetto». Esso designa la «coerenza (per quanto antagonistica e frammentaria) dei prodotti di artificio mediante la quale ogni artefatto riuscito si separa dal puramente esistente». Nell'elaborazione formale, e cioè critica, dei suoi momenti, l'arte si pone in stridente contrasto con l'empiria, trasformando tutto ciò che tocca e rendendo non empirico il contenuto empirico: «La forma agisce come un magnete che ordina gli elementi dell'empiria in una maniera che li estranea al contesto della loro esistenza extraestetica e solo così essi possono diventare padroni dell'essenza extraestetica». Da questa particolare modalità di operare «dipende in generale la possibilità dell'arte oggi»⁷⁸.

Nel prisma della forma si riflettono e si concentrano i vari lati dell'impostazione estetica di Adorno ed a questo postulato fondamentale della forma occorre riferirsi, come vedremo tra poco, anche per quanto concerne la teoria della letteratura.

Il libro di Adorno presenta alcune caratteristiche che, almeno per tratti essenziali, vanno esplicitate. Anzitutto il titolo. L'espressione teoria estetica – come sostenne l'autore relativamente al concetto di dialettica negativa – «viola la tradizione»; la sottolineatura del carattere teorico dell'estetica (disciplina già di per sé ascrivibile alla sfera teoretica dell'attività umana) intende porre in risalto l'impegno a decifrare il contenuto di verità dell'arte. Per essere più precisi, l'estetica adorniana avanza, in quanto tale, pretese di validità e cioè di verità e giustificazione⁷⁹. Lo aveva già dichiara-

⁷⁸ Ivi, pp. 202 e 319. Sulla rilevanza della teoria adorniana della forma, come legalità immanente delle opere d'arte e come fatto sociale in se stessa, ha richiamato l'attenzione M. JIMENEZ, *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, trad. it. di R. Mangaroni, Cappelli, Bologna 1979, soprattutto pp. 119-31.

⁷⁹ Al di là delle dichiarazioni genealogiche, a quest'ordine di idee è sostanzialmente improntato il recente lavoro di J. HABERMAS, *Verità e giustificazione*, trad. it. di M. Carpitella,

to programmaticamente nel primo saggio importante da lui scritto e pubblicato nel 1938 sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» (annate VII e VIII), *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*: «L'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato»⁸⁰. Non v'è dubbio che, caratterizzando in tal modo l'arte, la dimensione estetica che la riguarda risulta per ciò stesso investita di responsabilità e caricata di significati generali: l'estetica infatti, per Adorno, non è un settore o parte della riflessione filosofica, ma tende a coincidere con tutta la filosofia, sebbene lumeggiata più insistentemente dal lato che riguarda l'arte. Il carattere filosofico a tutto tondo spiega probabilmente anche l'accento apodittico che ispira molti passi di *Teoria estetica*.

La problematica sollevata in quest'opera verte essenzialmente intorno alla questione della possibilità di un'opera d'arte autonoma nel mondo presente. In tal modo Adorno si colloca nel solco della migliore tradizione della filosofia classica, quella cui appartengono Kant e in particolare Hegel, di cui egli cercava di attualizzare il contenuto conoscitivo attraverso una messa a confronto con l'arte delle avanguardie. Adorno si concentrava interamente su un'estetica contenuta nelle opere stesse. Tramite questo orientamento affermava così il postulato del «primato dell'oggetto» nei confronti del soggetto, che si configurava come primato dell'opera. Nei confronti dell'oggetto, il soggetto artistico risultava secondario, secondo uno schema interpretativo obiettivamente alternativo all'estetica della ricezione⁸¹. Adorno concepiva il primato dell'oggetto non soltanto come un argomento volto a promuovere l'analisi immanente all'opera, ma tramite questo postulato impegnava l'arte nel carattere che essa ha di «essere storiografia inconscia, anamnesi di ciò che è stato sconfitto, rimosso»⁸². In

Laterza, Roma-Bari 2001.

⁸⁰ TH.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974², p. 9.

⁸¹ L'estetica adorniana, basata sull'analisi immanente dell'opera, venne oggettivamente a porsi in rotta di collisione con la «Scuola di Costanza», sostenitrice di un'estetica della ricezione. Se ne fece interprete il rappresentante di quest'ultima, H.R. Jauss, che nel suo *Apoloogia dell'esperienza estetica* (trad. it. di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, p. 7) definisce Adorno «l'appassionato pioniere dell'estetica della negatività» ed osserva che «la critica più accanita ad ogni esperienza dell'arte fondata sul godimento si trova nella teoria estetica [...] di Theodor W. Adorno». Di Jauss cfr. altresì *Critica dell'estetica della negatività di Adorno*, in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 55-85.

⁸² TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 364.

quanto tale, essa è legata alla realtà esistente. E tuttavia, con una mossa paradossale, l'arte dovrebbe essere rappresentante di quell'utopia che, analogamente al suo carattere enigmatico, non riesce mai a trovare positivamente espressione.

La preoccupazione fondamentale di Adorno era quella di salvare l'arte dalla rovina: in quanto «salvezza dell'apparenza», com'egli diceva. Infatti, «il diritto preminente dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quella salvezza»⁸³ di cui c'è bisogno perché soltanto così la grande opera d'arte è libera dalla menzogna. Questo salvataggio, come argomenta Adorno in molti passi del suo libro, è destinato a fallire se l'arte, la quale non è né consolazione né estasi emotiva, si adegua, si orienta secondo il gusto del pubblico, aderendo in questo modo alla sfera della comunicazione. L'arte non deve «curarsi di divertire e distrarre»⁸⁴, ma deve impegnare gli uomini in un processo conoscitivo criticamente orientato. L'arte è parte del mondo e, tuttavia, è altro dal mondo: «Non c'è verità delle opere d'arte senza negazione determinata»⁸⁵, e proprio in questo consiste il suo carattere di inconciliabilità. Certo ogni arte è un *fait social*, appartiene sì al processo storico, ma ha validità soltanto in quanto netto rifiuto della società antagonista. «L'arte si mantiene in vita grazie alla sua forza sociale di resistenza»⁸⁶.

Un'arte che non si contrapponga in alcun modo alla realtà sociale, altro non è se non arte applicata. Soltanto quelle opere d'arte che prendono una posizione antitetica nei confronti della società contengono verità. Questo momento di verità, tuttavia, può sfociare nel suo contrario quando le opere d'arte, proprio per il fatto di essere perfettamente riuscite, suggeriscano l'impressione che in questa società sia possibile una «riconciliazione». All'arte non è di per sé possibile superare la condizione del mondo votata alla catastrofe. La «promessa della felicità», che deriva dal momento utopico dell'arte, è una promessa «che non viene mantenuta»⁸⁷.

⁸³ Ivi, p. 154.

⁸⁴ TH.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, cit., p. 15.

⁸⁵ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 185.

⁸⁶ Ivi, p. 319.

⁸⁷ Ivi, p. 194. Per Albrecht Wellmer, l'interpretazione di questa frase di Adorno suggerisce «una nuova lettura, di tipo decostruzionistico, dell'interpretazione dell'episodio di Odisseo e le Sirene proposta da Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo*». A ben vedere, argomenta Wellmer, la promessa di felicità «viene dislocata – proprio come il suo non-mantenimento – nella temporalità dell'esperienza estetica: promessa di una felicità che

L'arte, nella misura in cui dispone di forze di resistenza, condivide con la filosofia l'impulso al salvataggio del non identico. Mentre la filosofia, nonostante il tratto utopico della sua finalità conoscitiva («lo sforzo di giungere tramite il concetto oltre il concetto»⁸⁸), rimane nello spazio del concettuale, l'arte, in quanto appartenente alla sfera dell'estetico, è l'espressione del non concettuale. Infatti essa non si serve di strumenti discorsivi, ma di mezzi mimetici. Adorno vedeva nell'arte il luogo d'esercizio di una ragione specifica che né si appropria degli oggetti tramite finalità strumentali, né tenta di «eliminarli» nel processo cognitivo discorsivo, ma che si lascia determinare dall'empatia e dalla mimesi in quanto altra forma dell'esperire⁸⁹. In relazione a questa forma estetica di esperienza, in *Teoria estetica* Adorno si richiama al concetto di «mimesi», ovvero alla facoltà e all'impulso mimetici.

nel momento estatico dell'esperienza estetica è presente, eppure mai del tutto presente, perché essa rimane legata ai momenti riflessivo-razionali di tale esperienza ed in essi è anche già sempre non mantenuta» (A. WELLMER, *La promessa della felicità e perché essa non può essere mantenuta*, in «Nuova corrente», a. XLV, 1998, n. 121/122, cit., pp. 19-42, qui pp. 41-42). Wellmer ha riproposto questo stesso saggio, sotto il titolo *La promessa di felicità: perché deve essere infranta*, sul numero monografico di «Civiltà musicale» dedicato ad Adorno nel centenario della nascita, già cit., pp. 171-188.

⁸⁸ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 15.

⁸⁹ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., pp. 78 sgg. Tanto in *Dialettica dell'illuminismo* quanto in *Teoria estetica* Adorno non ha elaborato una vera e propria teoria della mimesi. Al riguardo, cfr. J. HABERMAS, *Teoria dell'agire comunicativo*, 2 voll., a cura di G.E. Rusconi, Il Mulino, Bologna 1986, vol. I, pp. 496-529. Sul concetto di «mimesi», cfr. J. FRÜCHTL, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1986. Jürgen Ritsert sostiene che la contrapposizione concettuale di mimesi e *ratio* attraverserebbe come un filo rosso tutta la *Teoria estetica*. Per *Dialettica dell'illuminismo*, invece, le due categorie fondamentali sarebbero il mito e l'illuminismo, mentre in *Dialettica negativa* la coppia concettuale sarebbe formata da identità e non identità. Dopo un'approfondita analisi, Ritsert conclude che Adorno collega l'esperienza mimetica al «pensare in configurazione», come viene peraltro previsto in *Dialettica negativa* (cfr. J. RITSERT, *Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk*, J.W. Goethe-Universität, Frankfurt a.M. 1996, pp. 29 sgg.). Sulla funzione poliedrica che Adorno assegna alla nozione di *mimesis* all'interno della sua teoria estetica, cfr. altresì gli istruttivi contributi di C. GENTILI, *L'"assurdo" canto delle Sirene: mimesis, mito, disincanto del mondo in Adorno*, di CH. WULF, *Il ritorno della mimesis* e di F. DESIDERI, *Mimesis e techne nella Teoria estetica*, nel num. già cit. di «Nuova corrente», rispettivamente alle pp. 115-32, 155-72, 173-88. Il saggio di Desideri compare poi con il titolo *La dialettica dell'estetico e il paradosso dell'opera: Adorno e la teoria estetica nel suo Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, cit., cap. VI, pp. 155-70.

Il tentativo ambizioso avviato da Adorno riuscì a stabilire un equilibrio molto complesso, instabile e delicato: nella sintesi contraddittoria dell'opera d'arte voleva rendere espliciti al tempo stesso un aspetto di denuncia e uno di anticipazione. Così come l'arte può custodire la propria autenticità unicamente come negazione del corso catastrofico del mondo, essa deve simultaneamente essere «vicaria di una prassi migliore»⁹⁰. Finché nell'opera d'arte viene articolata la negazione di ciò che esiste, l'opera può trasformare in meglio la realtà tramite la denuncia senza riserve che pronuncia contro di essa. Per Adorno, che richiamava la nozione di «inconnu» e il connesso canone di proibizione delle immagini di Baudelaire, la rottura del principio della raffigurazione, dell'oggettivazione, del già conosciuto, costituiva in definitiva il marchio distintivo dell'arte moderna. Il segno caratteristico dell'avanguardia è inoltre quello dello «sfrangiamento» dei generi artistici, che si accompagna al crollo delle idee estetiche tramandate⁹¹. Grazie alla riflessione estetico-teorica per cui «i singoli generi artistici» tendono «alla loro concreta generalizzazione»⁹², Adorno inaugurava una nuova concezione dell'avanguardia, operando al tempo stesso una revisione dei concetti artistici relativi ai generi specifici.

Un'ultima annotazione, per così dire, formale. Adorno concepì la *Teoria estetica* come esemplificazione di quel suo modello di conoscenza consistente nel pensare per costellazioni. In questo suo ultimo scritto realizzò in modo compiuto quello che era un postulato centrale della *Dialettica negativa*: esercitare una filosofia che non si esaurisca in categorie, ma che si debba comporre. Infatti «decisivo è ciò che avviene in essa, non la tesi o la posizione, il tessuto, non lo svolgimento unidirezionale, deduttivo o induttivo, del pensiero»⁹³.

4. Una costellazione di pensieri e riflessioni per una teoria critica della letteratura

Schizzati rapidamente gli snodi concettuali più significativi della *Teoria estetica*, si viene ulteriormente chiarendo il percorso immanente che dai singoli esiti della critica letteraria porta alla concettualizzazione del conte-

⁹⁰ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 19.

⁹¹ Ivi, p. 258. A questo proposito, cfr. in particolare TH.W. ADORNO, *L'arte e le arti*, in *Parva aesthetica*, cit., p. 169.

⁹² TH.W. ADORNO, *L'arte e le arti*, cit., p. 176.

⁹³ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 31.

sto teorico che li illumina e ne assicura le coordinate generali di riferimento. Non è possibile ovviamente parlare di griglia metodologica d'impianto granitico e blindato, ma di ulteriori contributi critici che ci avvicinano ad un quadro più definito. La scelta programmatica a favore del saggio e del frammento non consente infatti, nell'universo teorico adorniano, la delineazione compatta e omogenea di una teoria della letteratura in senso tradizionale. Come raggi che convergono verso il centro, gli scritti precedenti si unificano in una costellazione che non aspira alla sistematicità e al trattato, ma è pur sempre capace di indicare un senso e una direzione.

Sullo sfondo domina un'idea centrale: in un «mondo completamente amministrato», solcato da contrasti insanabili e lacerazioni profonde, sostanzialmente votato alla «catastrofe», pretendere di recuperare a livello artistico un'unità compositiva e un'armonia di rapporti è fittizio e demagogico, il trionfo dell'ideologia: «In opere moderne altamente sviluppate la forma inclina a dissociare la propria unità, sia per amore dell'espressione, sia per criticare l'essenza affermativa»⁹⁴. E altrove: «In varie creazioni dell'arte moderna, nel frattempo ampiamente accettate, la forma venne tenuta aperta, con artistica abilità, perché esse volevano dar forma al fatto che non è più loro concessa l'unità della forma. Una cattiva infinità, il non poter concludere, diventa principio liberamente scelto del modo di procedere, diventa espressione»⁹⁵.

Da questa convinzione, radicata e profonda, discende in Adorno la preferenza per il frammentario, la denuncia della crisi di senso, le tematiche della solitudine, dell'alienazione e dell'assurdo⁹⁶; correlativamente, come altra faccia della medaglia, l'estetica adorniana oppone un reciso rifiuto a

⁹⁴ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 201.

⁹⁵ Ivi, p. 210.

⁹⁶ In Adorno, il frammentario si oppone allo spirito di sistema, lo scardina e lo scompagina rivelandone le crepe e le fratture: «La categoria del frammentario [...] non è quella della contingente singolarità: il frammento è quella parte della totalità dell'opera che resiste alla totalità stessa» (ivi, p. 66). Per la «crisi del senso», elemento di scandalo e disorientamento per chi non ha compreso che il non senso non è sinonimo di scetticismo o dubbio metodico, perché si tratta di prendere coscienza che l'unico senso della realtà è, appunto, il non senso, cfr. ivi, pp. 218-23. Per il tema dell'assurdo, fra i molti luoghi in cui Adorno ne tratta, cfr. soprattutto ivi, p. 223: «Anche la cosiddetta letteratura dell'assurdo nei suoi rappresentati supremi partecipa della dialettica perché, quale nesso logico in sé teleologicamente organizzato, esprime l'inesistenza del senso e per tal via nella negazione determinata tiene in piedi la categoria del senso; è questo che rende possibile ed esige che la letteratura dell'assurdo venga interpretata».

poetiche quali il realismo e l'impegno in letteratura, per il loro carattere obiettivamente solidale con una realtà capovolta e disumana⁹⁷.

Se questi sono i grandi temi con i quali un'arte seriamente impegnata deve necessariamente confrontarsi e fare i conti; e se la dialettica negativa impedisce che di questi problemi se ne parli positivamente – non può non prevalere l'impulso critico, la denuncia e l'intenzione emancipativa (secondo quell'ideale di *humanitas* cui Adorno fa riferimento nel saggio su *Beethoven*). Non potendo discorrere per categorie astratte, se ne possono però indicare i grandi interpreti, gli esempi concreti. Da qui il ricorso ai «modelli»: in ambito letterario, tra i paradigmi eminenti abbiamo già visto indicare Kafka, Beckett, Jonesco, oltre a Hölderlin. In realtà, la lista è anche più numerosa: occorre infatti aggiungere Baudelaire, Proust, Valéry, Joyce, ma anche Stefan George, Paul Celan e tanti altri, fino a Thomas Mann, sul quale ultimo – a dire il vero – il consenso della critica è unanime (da Croce a Lukács allo stesso Adorno).

Il referente comune che lega questi «modelli» e li propone a esiti-chiave delle correnti più vive e radicali dell'arte moderna è l'importanza centrale accordata alla forma. Adorno, a questo proposito, è perentorio: «L'arte ha tante prospettive quanto la forma e non di più. La parte che quest'ultima ha nella crisi dell'arte viene alla luce in espressioni come quella di Lukács secondo cui nell'arte moderna il significato della forma viene ampiamente sopravvalutato. In questo rozzo "pronunciamento" da una parte si condensa il disagio, inconscio al conservatore culturale Lukács, nei confronti della sfera dell'arte, dall'altra il concetto di forma utilizzato è inadeguato all'arte. Solo chi disconosce la forma come fatto essenziale e mediato rispetto al contenuto dell'arte può andare a pensare che in questa si sopravvaluta la forma»⁹⁸. Questa, s'è già rilevato, coincide per

⁹⁷ Per la critica del realismo, ovvero relativamente alla «posizione nei confronti della prassi», cfr. *ivi*, pp. 339-46 e, a seguire, per quanto concerne il rifiuto del concetto di impegno, pp. 346-49.

⁹⁸ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., pp. 202-03. La critica corrosiva, non priva di una punta astiosa e quasi infastidita, che Adorno indirizza nei confronti dell'estetica lukácsiana denota in realtà un'autentica idiosincrasia per la categoria del realismo o del «rispecchiamento della realtà obiettiva», che egli ritiene in definitiva convergente con quella logica affermativa dell'identità da lui fieramente avversata. Per la stessa ragione non risparmia critiche e strali polemici per la teoria dell'impegno, contrastata in quanto tendenza all'efficacia pratica immediata e, come tale, indifferente alla mediazione, insostituibile nell'arte, della forma. Di qui anche l'accusa di conservatorismo culturale rivolta, per un verso, a Lukács e, per l'altro, a Brecht e a Sartre, alfieri della poetica dell'impegno. Tutto questo non può però far dimenticare la simpatia e l'apprezzamento per il «talento» del giovane Lukács, che, nei

Adorno con l'autonoma e immanente coerenza dell'opera, mediante la quale ogni artificio riuscito si separa dal puramente esistente.

Accanto al motivo della forma, un altro filo rosso della teoria adorniana dell'arte moderna è rappresentato dall'assillo di difendere le avanguardie storiche dall'accusa di aver prodotto un'arte individualista e decadente.

Sulla base di questi «modelli» e della teoria estetica che li sostiene – con il privilegio pressoché esclusivo accordato alla forma – non è difficile capire la polemica serrata, a tratti aspra e non esente da punte faziose, di Adorno contro la «malaugurata» categoria del rispecchiamento, che ispira il realismo estetico di Lukács. Nella controversia che vede opporsi questi eminenti corifei dell'estetica novecentesca, due sono i bersagli principali di Adorno: la riduzione dell'arte moderna alla matrice di un'ideologia borghese e l'identificazione di arte e realismo. Il legame tra l'uno e l'altro argomento è molto stretto. Nel suo attacco alla concezione lukacsiana, Adorno subordina il primo punto al secondo: infatti, nella prospettiva di Lukács, l'avanguardia è tanto più ideologizzata quanto meno riesce ad essere realistica. Per Lukács, la grande arte è quella che «ritrae interamente l'uomo, l'uomo totale nella totalità del mondo sociale», arte che ebbe il suo mezzo di espressione più adeguato nel romanzo realista ottocentesco, e i grandi «modelli» in Balzac e in Tolstoj: oggi «soltanto pochi grandi artisti si avvicinano a questo vertice, artisti che – come Thomas Mann – vanno controcorrente»⁹⁹. Quell'«arte sublime», essendo rispecchiamento fedele di una realtà sociale, è anche al di sopra dell'ideologia. Non è ancora questo, propriamente, il punto di divergenza. Anche Adorno si muove fin dalle sue prime analisi della musica moderna nella stessa direzione: considera l'arte capace di una verità che la pone oltre l'ideologia, e ricerca la sua storicità in questi contenuti di verità. La rottura avviene circa un'altra questione: il

suoi primi scritti, «per la prima volta, da materialista dialettico, applicò in linea di principio alla problematica filosofica la categoria della reificazione», una categoria destinata ad esercitare un «influsso significativo». Adorno non manca di aggiungere un riconoscimento importante: «Soprattutto la *Teoria del romanzo*, attraverso la profondità e lo slancio della concezione così come attraverso lo spessore per quell'epoca straordinario e l'intensità dell'esposizione, ha stabilito una misura di estetica filosofica che da quell'epoca non è stata mai più smarrita» (cfr. TH.W. ADORNO, *Conciliazione sforzata* (1958), in ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 238-39). Giova rilevare, infine, che nel secondo volume dell'ed. it. di questa raccolta di *Note* è compreso un saggio di particolare rilievo teorico sull'*Impegno*, in cui Adorno motiva in polemica con Sartre e con Brecht il rifiuto radicale di questa abusata categoria (cfr. *Impegno* (1962), in *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 89-110).

⁹⁹ G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1950, pp. 14 e 11.

modo in cui questo contenuto di verità si presenta nell'opera. Respingendo qualsiasi intesa con il realismo lukacsiano, Adorno cerca di cogliere i contenuti storici partendo dal principio che essi hanno subito una completa trasposizione, e che pertanto non si ha il diritto di ricercare una corrispondenza diretta tra contenuto rappresentato e realtà storico-sociale. Il movimento formale assume, in questo contesto, un'importanza di primo piano.

Il rilievo singolare attribuito al livello formale induce Adorno a porre nettamente in secondo piano le componenti realistiche. Lukács chiede all'arte moderna di superare le esperienze negative dell'individuo nel capitalismo indicandone la radice oggettiva, ossia di portare le contraddizioni tra coscienza e essere sociale fino alla soglia della loro risoluzione materialistico-storica. Adorno attribuisce proprio all'espressione soggettiva del negativo la carica critica che Lukács s'aspetta, anche nell'ambito dell'arte borghese, da un rispecchiamento più approfondito delle tensioni storico-sociali: «Qui si può vedere chiaramente – afferma Lukács – il punto dove le vie si separano, dove il realismo borghese critico dei nostri giorni si stacca da ogni avanguardia, da ogni decadenza, dove prende chiaramente e decisamente posizione contro di esse. Fra questi due poli, che possiamo designare col nome dei rappresentanti più eminenti delle due tendenze, tra i poli di Franz Kafka e Thomas Mann, si pone la vera scelta»¹⁰⁰. Nel compiere questa scelta cui allude Lukács, Adorno si pone dal punto di vista dell'avanguardia per giudicare l'arte tradizionale; Lukács si colloca nella prospettiva della grande arte del passato per valutare i prodotti dell'avanguardia. L'opposizione è tanto più polare in quanto entrambi partono da una premessa comune: l'esigenza che l'arte lotti contro l'alienazione capitalistica.

Adorno intende la funzione conoscitiva dell'arte non nel senso diretto del rispecchiamento fedele e approfondito della realtà sociale, ma subordinandola direttamente alla forma. I contenuti reali che vengono trasmessi dall'opera sono stati sottoposti a una completa trasposizione. Esiste una barriera tra l'arte e la conoscenza scientifica, costituita dall'apparenza estetica, da intendersi nel senso che si è precedentemente rilevato. Potrebbe sembrare che il concetto stesso di apparenza, che si trova, com'è noto, al centro dell'estetica hegeliana, dovesse costituire un punto di contatto tra Lukács e Adorno. In realtà, mentre Lukács verifica nel gioco delle catego-

¹⁰⁰ G. LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1957, ora in ID., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Einaudi, Torino 1978, vol. I, p. 932.

rie gnoseologiche (universale-particolare-singolare) l'impostazione hegeliana, accentuandone il rigore in senso conoscitivo¹⁰¹, nella concezione di Adorno l'apparenza assume un significato diverso: non semplicemente il sensibile attraverso cui trapela il concetto, ma il gioco formale in cui gli elementi della realtà sono ricomposti in un ordine autonomo. Da questo punto di vista, si può affermare che Adorno sia più vicino all'impostazione kantiana che a quella hegeliana del problema estetico.

Il concetto di forma e di legge formale, se da un lato segna la distanza nei confronti della teoria lukacsiana del realismo come conoscenza storica, d'altro canto coordina anche, dal punto di vista estetico, tutte le istanze nella direzione del «disimpegno» che caratterizzano la concezione adorniana della cultura. E' il fatto di affidarsi alle pure leggi immanenti della forma che assicura all'artista quella autonomia nei confronti della realtà che è la suprema garanzia della funzione critica di ogni cultura. Per Adorno non si tratta di contrapporre una realtà più umana all'inumanità dei rapporti capitalistici, ma l'arte, come in genere tutta la cultura, deve esasperare quella tensione tra società e natura che nel capitalismo è diventata intollerabile. «Secondo il detto hegeliano, tra cielo e terra non vi è nulla che non sia mediato; il pensiero quindi rimane fedele all'idea dell'immediatezza solo tramite ciò che è mediato, ma ne diviene la vittima non appena voglia affrontare l'immediato al di fuori di ogni mediazione»¹⁰². E' in questo senso che l'avanguardia si sofferma presso le sofferenze della solitudine e dell'angoscia. Ed è anche per questo che essa imbocca la strada dell'elaborazione formale più spinta.

Il punto debole della posizione di Lukács sta nel modo d'intendere il rapporto tra arte e conoscenza scientifica, o, meglio, nella definizione di ciò che differenzia l'una dall'altra: l'identificazione dello specifico estetico nella categoria del particolare non si rivela sufficiente a risolvere il problema. A questo proposito, ha notato persuasivamente M. Vacatello: «Il diverso gioco delle categorie logiche non impedisce che Lukács giudichi la rappresentazione della realtà fornita dalla letteratura con il metro della conoscenza scientifica, cioè con quello della verità storica: il che sarebbe per-

¹⁰¹ Si tratta di una delle possibili interpretazioni dell'estetica hegeliana. Il rapporto tra apparenza e contenuto diventa in Lukács rapporto tra determinazioni generali di una società e individuo che le incarna. Tale interpretazione ha, tra l'altro, l'inconveniente di portare ad un'esaltazione unilaterale del grande personaggio in letteratura, secondo un gusto ottocentesco, che, non a caso, era condiviso da un altro geniale interprete dell'estetica hegeliana, F. De Sanctis.

¹⁰² TH.W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 25.

fettamente legittimo nei confronti del contenuto di verità dell'opera se Lukács non arrivasse a pretendere dal realismo una capacità di comprendere la realtà che miracolosamente converga con l'analisi storica ispirata al materialismo storico»¹⁰³. Viene così a cadere, per la preoccupazione di combattere l'idealismo e il formalismo, il significato proprio della letteratura. Ora, Adorno individua chiaramente che il punto debole dell'impostazione lukacsiana sta nel rapporto tra arte e conoscenza. Sia il richiamo all'autonomia del momento formale, sia la teoria, ad essa connessa, dell'apparenza estetica sono tentativi di sfuggire all'identificazione dei due termini. Egli sottolinea che il giudizio sulla realtà rappresentata è affidato precisamente alla forma – «la sua profondità è la profondità del giudizio su ciò che è cattivo: ma è attraverso la forma estetica che essa, in quanto conosce, giudica»¹⁰⁴, dice, infatti, della musica – e in tal modo stabilisce in modo fermo e preciso la differenza tra arte e conoscenza scientifica, senza peraltro cadere in una concezione irrazionalistica. Adorno cerca di ricavare il contenuto sociale di un'opera non tanto, o non solo, dal suo contenuto rappresentativo, ma dalla sua organizzazione formale. L'esempio della musica rimane decisivo anche in letteratura. Nel linguaggio musicale la trasmissione di significati avviene attraverso la forma compositiva, non direttamente attraverso rappresentazioni o concetti. In letteratura ci troviamo davanti a un contenuto rappresentativo, ma anche qui il contenuto estetico è subordinato alla mediazione formale, sicché la differenza tra letteratura e musica è soltanto di grado, non sostanziale: «La musica spiattella i segreti di tutta l'arte. Come in essa la società, il suo movimento e le sue contraddizioni, ci sono solo umbratilmente, da essa bensì parlanti però bisognose di identificazione, così stanno le cose con la società in ogni arte»¹⁰⁵.

In realtà, secondo Adorno, ciò che le opere d'arte denunciano diviene loro legittimo contenuto materiale in una fase in cui esse non s'accendono a nessun altro contatto se non a quello sorretto dall'anelito e dalla volontà che le cose cambino. Ma, un rilievo resta decisivo: anche questa incoercibile volontà di cambiamento «non le dispensa dalla legge della forma; anche il contenuto spirituale resta materia e le opere d'arte lo consumano anche quando la loro autocoscienza ritiene che esso costituisce l'essenziale». Adorno indica alcuni casi esemplari di opere d'arte che, pur non essendo

¹⁰³ M. VACATELLO, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 224.

¹⁰⁴ TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 126.

¹⁰⁵ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 319.

asservite ad alcun impegno, sprigionano autonomamente un'esigenza di modificazione sociale: «In *Giulietta e Romeo* Shakespeare non ha propagato l'amore libero dalla tutela familiare; però senza l'anelito ad una condizione in cui l'amore non sia più mutilato e condannato da un potere patriarcale e da qualsiasi potere la presenza di due innamorati sprofondati l'uno nell'altra non avrebbe la dolcezza cui i secoli fino ad oggi non hanno tolto nulla: utopia senza parole e senza immagini». Qualcosa di analogo si può osservare per il *Werther* di Goethe: «Opere senza tendenza come il *Werther* contribuirono in maniera probabilmente considerevole all'emancipazione della coscienza borghese in Germania. Col dar forma allo scontro della società con il sentimento di colui che sperimentava di non essere amato, e portando lo scontro fino all'annientamento di questi, Goethe protestò efficacemente contro l'indurita mentalità della piccola borghesia, senza nominarla». Gli esempi potrebbero continuare, anche se di altro genere. Il *Don Chisciotte*, ad esempio, «può anche esser servito ad una tendenza particolare e irrilevante, quella di liquidare il romanzo cavalleresco, trascinati dai tempi del feudalesimo nell'era borghese. Col suo esser veicolo di questa modesta tendenza esso è diventato opera d'arte esemplare. L'antagonismo dei generi letterari, da cui Cervantes procedette, sotto le mani gli diventò un antagonismo di ere cosmiche, in conclusione metafisico, espressione autentica della crisi del senso immanente nel mondo disincantato»¹⁰⁶.

E' possibile estrarre degli insegnamenti utili da questi «modelli» letterari? Due sono le indicazioni che, a giudizio di Adorno, è possibile ricavare, ed ambedue convergono in una riserva critica: nei confronti del programma di un'arte impegnata e nei confronti della tendenza opposta, standardizzata nella frase fatta della torre d'avorio, dell'*art pour l'art*. L'elemento comune alle due posizioni censorie fondamentali della coscienza borghese, l'osservazione che all'opera d'arte non è lecito voler cambiare e che essa deve essere per tutti, è la difesa dello *status quo*; quella difende la pace delle opere d'arte col mondo, questa veglia a che l'opera d'arte si regoli secondo le forme sanzionate della coscienza pubblica: «Nella rinuncia allo *status quo* convergono oggi impegno ed ermetismo». Sia nell'un caso come nell'altro, comunque, il lato delle opere d'arte rivolto all'esterno viene falsato senza riguardo alla loro formazione in sé, in definitiva senza riguardo al loro contenuto di verità. Eppure, rileva Adorno, «non può essere socialmente vera alcuna opera che non sia vera anche in sé

¹⁰⁶ Ivi, pp. 347-49, *passim*.

considerata»¹⁰⁷. Aspetto sociale ed aspetto immanente delle opere d'arte, insomma, non coincidono, ma nemmeno divergono, come vorrebbero egualmente il feticismo culturale e la teoria dell'efficacia pratica.

Che le opere d'arte esercitino un intervento politico è, infatti, cosa dubbia; se qualche volta succede, per lo più è un fatto a loro periferico: se vi tendono, sogliono andare a finire al di sotto della loro specifica legalità. La loro vera efficacia sociale «è altamente mediata, è partecipazione allo spirito, il quale contribuisce al cambiamento della società in processi sotterranei e si concentra nelle opere d'arte». Adorno osserva, inoltre, che la misura dell'intervento pratico delle opere non viene determinato soltanto da loro, ma ancor più dal momento storico: «Le commedie di Beaumarchais non erano certo impegnate al modo di Brecht o di Sartre, di fatto e di sicuro però avevano un qualche effetto politico poiché il loro contenuto concreto armonizzava con un carattere storico, che lusingato vi si trovava e vi si godeva». L'efficacia sociale dell'arte è ritenuta da Adorno paradossale, in quanto efficacia di «seconda mano»; ciò che nell'arte viene ascritto alla spontaneità dipende a sua volta dalla tendenza sociale complessiva. Viceversa l'opera di Brecht, della quale Adorno riconosce l'interesse per le vicende formali, nell'intento di cambiare le cose, fu verosimilmente impotente sul piano sociale. Essa è inoltre leggibile, a giudizio di Adorno, all'insegna della formula anglosassone di *preaching to the saved* (insegnare il credo agli apostoli): ha avuto il torto, insomma, di imporre agli spettatori, per una finalità didattica, uno straniamento che non consente alcuna pluralità di significato. «Il gesto didattico di Brecht è intollerante nei confronti della polisignificanza al cui contatto si accende il pensiero: quel gesto è autoritario. Ciò è forse stata la reazione di Brecht alla da lui avvertita inefficacia dei suoi drammi didascalici: attraverso la tecnica del dominio, di cui era un virtuoso, egli volle forzare l'efficacia, al modo stesso in cui a suo tempo pensò di organizzare la sua fama». Non è difficile riconoscere in Adorno, la cui accesa sensibilità è sempre pronta a cogliere le componenti autoritarie della personalità, lo sforzo di sottrarre l'opera d'arte a un'ambiguità che la renderebbe incline a qualsiasi recupero ideologico. Ogni impegno ostentato è condannabile in quanto ogni opera d'arte, posta al suo servizio, invece di accendere le antenne della coscienza critica, si espone a essere veicolo di un'ideologia totalitaria. L'«appello diretto», l'arringare in vista dell'efficacia pratica, l'appioppare qualcosa con «chiacchiere da imbonitore» sono tanto strumenti didattici utilizzati dall'arte im-

¹⁰⁷ Ivi, p. 349.

pegnata quanto sintomi di una tendenza regressiva. La pittura ci fornisce un esempio eloquente: «Nel modo di dipingere possono considerarsi delle esperienze incomparabilmente più profonde, anche socialmente più rilevanti, che in fedeli ritratti di generali ed eroi della rivoluzione. Retrospectivamente tutto ciò che è di questa specie si trasforma nella sala degli specchi di Versailles del 1871, anche se i generali eternati in pose storiche dovessero dirigere armate rosse che occupano paesi in cui la rivoluzione non ha avuto luogo»¹⁰⁸.

5. *Primi esiti e possibili linee di sviluppo del paradigma adorniano*

Abbiamo così rapidamente passato in rassegna alcuni temi della *Teoria estetica*, mostrandone il nesso inscindibile con gli aspetti critici della teoria dialettica. Pensare di tirare le fila di questo discorso sarebbe voler compiere un gesto letteralmente antiadorniano. La stessa forma paratattica di esposizione della *Teoria estetica* è indice di un'intenzione teorica. Rispetto ai problemi sollevati e alle tesi enunciate, è valida l'avvertenza formulata da Adorno per la *Dialettica negativa*: «Soltanto l'estrema lontananza sarebbe davvero la vicinanza: la filosofia è il prisma che ne imprigiona il colore»¹⁰⁹.

Il libro sull'estetica ne è la prova più convincente. Verso i teorici dell'impegno esso difende l'autonomia dell'arte, come ai sostenitori dell'arte per l'arte esso ricorda il profilo sociale dei prodotti artistici. Nei confronti di chi si rassegna all'aspetto ideologico delle opere d'arte ne rivendica il contenuto di verità, così come verso chi pretende dall'arte l'enunciazione di verità scientifiche sottolinea il carattere di apparenza delle opere, la loro ambiguità ed enigmaticità. A chi parla disinvoltamente di un inevitabile tramonto dell'arte rinfaccia la possibilità dell'arte oggi, così come a chi ne fosse convinto di una sorta di necessità naturale ricorda la scomparsa già avvenuta di interi generi ed il fatto che, in definitiva, l'unica «necessità dell'arte è la sua non necessità». Si tratta di un rimescolamento continuo delle carte, di un inarrestabile processo d'insubordinazione intellettuale, di uno scompaginamento concettuale delle categorie estetiche ossificate. Solo una metafora di F. Fortini appare adeguata: «Farsi candidi

¹⁰⁸ Ivi, pp. 341-42 e 214.

¹⁰⁹ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 50.

come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità»¹¹⁰. Ma sempre senza il gesto astratto e autoritario della identificazione certa, dell'oltrepassamento beffardo e sicuro di sé, della conclusione definitiva, bensì con quella disciplina rigorosa del concetto che, riproducendola, dissolve la illibertà del mondo borghese.

Certo, neanche la teoria estetica adorniana è esente da limiti, punti di fuga o chiodi fissi e idiosincrasie. La lezione della critica immanente, che Adorno esercitò in modo impareggiabile nei confronti della cultura contemporanea, retrogisce ed esige di essere applicata anche nei suoi confronti. Non potendo dar conto di tutta la storia della critica sull'intera Scuola di Francoforte e su Adorno in particolare, mi limiterò a fare riferimento al rilievo critico più lucido ed incisivo che sia stato formulato. H.R. Jauss, come ho già avuto modo di rilevare, ha osservato che la critica più accanita ad ogni esperienza dell'arte fondata sul godimento si trova nella teoria estetica di Adorno. Per Jauss, Adorno sarebbe il teorico dell'«esperienza ascetica dell'arte»¹¹¹, da cui avrebbe estirpato ogni traccia di godimento. Allo schema adorniano Jauss contrappone polemicamente una nuova ed esplicita «apologia dell'esperienza estetica», in cui il «divertimento» assume un ruolo insostituibile.

Di fronte ai toni apocalittici ed alle critiche corrosive di Jauss, non sono certo mancati i riconoscimenti e gli apprezzamenti. Un'adesione entusiastica alle tesi adorniane è quella che ha sempre caratterizzato la posizione di un importante critico americano, Fredric Jameson, che, nei suoi lavori, da *Marxismo e forma* a *Tardo marxismo*, ha sempre guardato al filosofo francofortese come ad un insostituibile punto di riferimento per analizzare e comprendere i tratti salienti del moderno e del postmoderno¹¹². Adorno è per Jameson una bussola ed una guida anche per quanto concerne il ruolo e la funzione della letteratura. In *Tardo marxismo*, la convergenza di vedute si estende all'insieme della produzione adorniana. La tesi sostenuta in questo libro, provocatoria e controcorrente, è che il pensiero di Adorno può

¹¹⁰ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 87: ma senza nessuna adesione all'ipotesi – formulata da G. ROHRMOSER, *Das Elend der kritischen Theorie*, Rombach, Freiburg 1970, p. 35 – di una prospettiva “anarchica” nell'elaborazione teorica di Adorno.

¹¹¹ H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 8.

¹¹² Cfr. F. JAMESON, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, a cura di G. Mazzacurati, A. Palermo e V. Russo, introduzione di F. Fortini, Liguori Editore, Napoli 1975, soprattutto pp. 15-74, 379-80, 386-87; ID., *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, trad. it. di P. Russo, Manifestolibri, Roma 1994.

ritrovare proprio oggi, quando molti sembrano averlo dimenticato, una innata e insospettata attualità. La profezia adorniana sul tardo-capitalismo come sistema totale, che colonizza ogni forma di vita e minaccia ogni alterità, diventa solo oggi, argomenta Jameson, finalmente vera. E il pensiero antisistemico di Adorno, che s'incentra proprio sul concetto di totalità e sulla sua critica, può essere riscoperto come strumento potente per decifrare e decostruire, senza indulgenze e con sensibilità dialettica per le contraddizioni, il panorama postmoderno di questi ultimi anni.

Un approccio più equilibrato ai grandi temi che hanno appassionato il dibattito teorico dei primi decenni del Novecento (dall'opera come forma al rapporto tra arte e vita, dalla crisi immanente di senso alla teoria del saggio e del romanzo) è quello che emerge dal volume di Giuseppe Di Giacomo, *Estetica e letteratura*¹¹³, uno dei rari contributi che affrontano specificamente questioni letterarie privilegiando il grandangolo dell'estetica. Di Giacomo esamina l'opera di alcuni dei più importanti e significativi scrittori dell'Otto e Novecento, da Flaubert a Dostoevskij, da Proust a Joyce e Musil, da Kafka a Beckett, in un serrato confronto con i filosofi e teorici della letteratura e del romanzo, quali Lukács, Bachtin, Ricoeur, Benjamin e Adorno. Ed anche se questi non è considerato l'arbitro esclusivo delle grandi contese letterarie – Di Giacomo, infatti, sottolinea giustamente (come lo stesso Adorno non mancò di riconoscere) che a sollevare e imporre alcuni temi fondamentali fu proprio quello che sarebbe diventato il grande antagonista del francofortese, cioè Lukács –, non è senza significato che nella selezione dei protagonisti del *pantheon* letterario del Novecento vengano annoverati gli autori cari ad Adorno e ne vengano condivisi alcuni illuminanti giudizi, specialmente su Kafka e Beckett.

Una brillante indagine sulla forma del saggio, la sua struttura e la sua fortuna come genere letterario, largamente ispirata al testo adorniano sull'argomento, è poi quella condotta da Alfonso Berardinelli¹¹⁴. In questo lavoro si mette in evidenza che nessuno oggi negherebbe che i *Saggi* di Montaigne, le *Operette morali* di Leopardi, *La gaia scienza* di Nietzsche o *Le pietre di Venezia* di Ruskin siano dei capolavori della letteratura occidentale. Il fatto è che, anche se non ce ne ricordiamo, la saggistica è un genere letterario fondamentale. Nel corso del Novecento, poi, la riflessione critica, il commento, l'elzeviro, l'editoriale, il reportage hanno occupato

¹¹³ Cfr. G. DI GIACOMO, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999.

¹¹⁴ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Marsilio, Venezia 2002.

sempre più spazio, incrementando la produzione di saggistica fino a far dimenticare che scrivere un saggio richiede non solo competenze specifiche, ma anche un talento letterario e una tecnica formale adeguata. Berardinelli conferma così l'importante intuizione adorniana sul saggio, rivalutando altresì la forza espressiva dell'aforisma e del frammento. Ed è in quest'ordine di idee che alcuni critici hanno sostenuto, non senza qualche fondamento, che l'opera più originale e suggestiva di Adorno, il suo capolavoro, sono i *Minima moralia*.

Il giudizio su quest'opera e il dibattito che l'ha caratterizzata sollevano un importante nodo interpretativo, cioè la questione del rapporto in Adorno tra filosofia e letteratura. In un saggio rivolto a contrastare il livellamento della differenza di genere tra la filosofia e le scienze, da una parte, e la letteratura dall'altra, Habermas formula un'osservazione illuminante, traendo però conseguenze non prive di un elemento fuorviante. Egli scrive: «Adorno ha considerato lo sferzante aforisma come la formula più appropriata della rappresentazione; vale a dire che l'aforisma può essere discusso *come forma* del recondito ideale adorniano di conoscenza, una concezione platonica che non può essere espressa per mezzo del discorso fondativo, in ogni caso non in modo privo di contraddizioni, e cioè che la conoscenza debba propriamente far saltare il carcere del pensiero discorsivo e terminare nella pura contemplazione»¹¹⁵. E fuor di dubbio che Adorno adoperò l'energia espressiva e l'icasticità dell'aforisma come forma adeguata all'articolazione di un pensiero critico e negativo; ma è contrario all'intenzione consapevole di Adorno – come emerge chiaramente, specie nella Premessa a *Dialettica negativa*, animata da una frontale e risoluta contrapposizione al modello platonico di dialettica e all'uso degli esempi come motivo ornamentale, introdotto sempre da Platone – il cedimento a lusinghe o derive platoniche e contemplative, letterariamente atteggiare e dimentiche dello spessore teorico che deve possedere l'argomentazione filosofica. L'incomprensione di questo aspetto decisivo della produzione adorniana suscita dubbi e sospetti cui non è facile rispondere.

Ma tant'è: il destino dei grandi autori è quello di essere criticati e superati. In questo senso, le categorie e le tesi sviluppate da Adorno sono storicamente datate e non possono essere applicate direttamente alla situazione attuale, che sta conoscendo una sorta di rivoluzione epocale. Pur con tutte le modifiche e le correzioni oggi necessarie, straordinari restano però la

¹¹⁵ J. HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, a cura di M. Calloni, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 257.

grande compattezza e il rigore con cui Adorno ha applicato una teoria emergente dalla migliore tradizione europea ad una serie di ambiti specifici, dall'estetica alla musica alla letteratura. Chiunque abbia a cuore lo spirito critico non potrà non riconoscergli un ruolo di autentico «maestro».