

Il velo nero.
Riflessioni sull'ultima produzione estetica di Adorno
di Tito Perlini

I

La *Philosophie der neuen Musik*, che esce nel 1949, rappresenta nella produzione teorico-musicale di Adorno un punto di svolta, che compendia in sé i risultati della produzione precedente, ancora prevalentemente volta in chiave sociologica, spianando la strada alla riflessione successiva, posteriore al ritorno in Germania. Negli ultimi vent'anni della sua vita Adorno si muove in direzione di una teoria generale della musica, più propriamente di una filosofia della musica, affrontando questioni radicali che pongono l'esigenza di un orizzonte estetico che non rifugga dagli interrogativi ultimi che l'arte, la cui sopravvivenza stessa s'è resa problematica, non può eludere.

I saggi adorniani, nel decennio 1955-65, si soffermano su istituzioni musicali, dedicano scritti critici a singoli compositori, affrontano problemi di teoria musicale, indagano i rapporti tra arte e tecnica, riprendono la stessa tematica, precedentemente affrontata, del carattere di feticcio della merce in relazione al fenomeno della regressione dell'ascolto, non trascurando l'aspetto delicato dei rapporti della musica con la pittura e, in genere, con le altre arti e con la cultura. Comincia a delinearsi quella *teoria estetica* che Adorno vede sempre più, con il passare degli anni, come un'estetica contenuta nelle opere d'arte singole, che si tratta, per così dire, di estrarre da esse, mediante una riflessione immanente.

Accanto alla produzione critico-teorico-musicale l'attenzione è rivolta anche, nell'ultima fase della sua attività, alla riflessione sulla letteratura, il meglio della quale si trova nei due volumi che hanno per titolo *Noten zur Literatur*. Parallelamente ai contributi letterari e musicali, assume contorni più precisi la filosofia, che in essi è implicita, la quale sfocia in quella *Negative Dialektik*, che riassume in sé i motivi da Adorno coltivati fin da quando era giovanissimo, dominati da interessi che lo spingono verso Kant e Hegel, verso la filosofia classica tedesca e il marxismo, verso Nietzsche, Freud e Husserl. Il ripensamento radicale delle esperienze dell'arte contemporanea, che si pone al centro della riflessione adorniana, molto deve alla fascinazione su di lui operata dalla geniale *Teoria del romanzo* del giovane Lukács, forse il libro a lui contemporaneo che maggiormente ha saputo attrarlo a sé accanto a *Ursprung des*

deutschen Trauerspiels di Walter Benjamin.

Teoria del romanzo di Lukács è una delle opere più debitorie nei confronti dell'estetica hegeliana che siano state scritte (apparsa nel 1920, ma composta e portata a termine durante il periodo della prima guerra mondiale). Potentemente, già nella prima pagina, Lukács rievoca, con tono commosso, i tempi beati in cui l'orizzonte avvolgeva, grazie alla propria curvatura protettiva, gli *itinerari* degli uomini erranti alla ricerca del proprio destino; tempi in cui le stelle tracciavano la mappa da seguire, illuminando il cammino di chi s'avventurava per le strade del mondo. Anima e mondo, quindi, si presentavano uniti da un'intima affinità. Oggi qualsiasi pellegrinaggio, smarrendo le tracce o non sapendole riconoscere, pare imprigionato in una circolarità stregata, condannato, vagabondando, a tornare, in cerchi sempre più ristretti, allo stesso punto, come il *Wanderer* dei Lieder schubertiani.

Gli eroi romanzeschi del nostro tempo si sentono esiliati e aspirano a ritrovare la patria in luoghi che non li possono più accogliere. Un'amara saggezza, che sa ammettere la vanità della propria ricerca e la perdita delle illusioni da essa alimentata, è l'unico approdo cui giunge, trovando finalmente pace, l'eroe del romanzo contemporaneo, da Flaubert in poi. Il non trovarsi di casa in quello che dovrebbe essere il suo proprio mondo è la condizione in cui si trova l'eroe di quell'*epopea degradata* che per Lukács è il romanzo contemporaneo.

All'arte non resta che volgersi all'altrove, che aspirare ad una *presenza* che si rivela immediatamente come il proprio contrario, come un'*assenza*. L'arte è minacciata mortalmente dal processo di una modernità incapace di piegarsi criticamente su se stessa e in preda a un vortice nel quale prevalgono l'industrializzazione delle sfere dello spirito e una razionalizzazione tendente a rendersi globale, privilegiante la ragione puramente formale e strumentale. È questo ad emergere con forza nel pensiero critico-dialettico-negativo di Adorno in cui operano motivi prevalentemente di derivazione hegeliana e weberiana. Quella che per Hegel era la *prosa della vita* ha preso il sopravvento ed è diventata la *società amministrata*. I sogni delle avanguardie storiche si sono infranti contro lo scoglio della mercificazione totale. In tale situazione proibitiva l'arte può sopravvivere solo rinunciando al sogno della propria assoluta autonomia – e questo proprio in nome di un'autonomia non illusoria, – e della conciliazione. Ogni visione che tenda all'arte come compiuta armonia deve pertanto venir avversata, non solo come un miraggio, ma come un vero e proprio inganno.

L'idealizzazione dell'arte la consegna inerme a quella totalità stregata che, per Adorno, non è, come in Hegel, il *vero*, ma, al contrario, il falso. L'arte, per salvarsi in un mondo in cui tutto cospira alla sua fine, deve in qualche modo, paradossalmente, *mimare la propria morte proprio per evitarla*. Le opere d'arte per scongiurare l'evenienza di venir fagocitate, come prodotti, dalla prevalente ragione strumentale che le condurrebbe a reificazione, devono attaccarsi al proprio monadico isolamento, come forma che *rispecchia* in modo alterato – e insieme nega – la realtà presente del mondo. L'accento cade sulla *contraddizione*. Guai a chi ancora spera che l'arte possa di per sé garantire l'adempirsi della conciliazione! Nulla vi è di più *apologetico* (in senso marxiano) di quella *conciliazione forzata* che Adorno rimproverava a Lukács, diventato, dopo l'adesione al comunismo sovietico, il teorico del realismo letterario. Ciò che si impone è la possibilità di uno sguardo *straniato* sul mondo che ne mostri le crepe, le sconessioni, le fratture. Solo così si può restare fedeli, negandolo nell'immediato, al sogno della conciliazione. Pur contrastandone il trionfo, bisogna restare dalla parte dell'inconciliato. È questa la condizione imprescindibile per sfuggire alla minaccia di un franare dell'arte nell'industria culturale, i cui prodotti, frutto di una razionalizzazione pervasiva, ne rappresentano la satanica parodia. Si impone all'arte all'altezza dei suoi compiti di guardare in faccia il proprio destino di morte e di giocare d'astuzia per evitarne il compiersi (simile alle lepri che, dandosi per morte, ingannano il cacciatore in un celebre aforisma dei *Minima moralia*¹).

Adorno riprende, in modo originale, il motivo hegeliano della *morte dell'arte*, dandogli una connotazione nuova. Ciò è reso evidente fin dalla prima pagina dell'*Ästhetische Theorie*, in cui si prospetta la possibilità che l'arte, sempre più sotto minaccia, finisca per morire disperata². La sorte dell'arte, anche se sembra profilarsi il peggio, non deve però impedire alla riflessione su di essa di svolgersi fino in fondo. E nulla di quel che riguarda l'arte, il cui smarrirsi se sfociante in una scomparsa rappresenterebbe una perdita irreparabile non solo per l'arte stessa, deve esser oggi dato per ovvio. Bisogna rendersi conto della portata della perdita che significherebbe per gli uomini e per il loro destino l'estinguersi dell'arte, cui oggi tende a sostituirsi la trionfante tecnologia.

¹ Th.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1951; trad. it. di R. Solmi *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979, n. 128.

² Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

L'arte, nella visuale adorniana è, sì, specchio deformante – deformazione di quella deformazione che è oggi la realtà stessa – ma non è solo questo. Essa, rappresentando in forma straniata *ciò che è*, sta dalla parte del non essente, deve riuscire a dargli espressione. All'esistente l'arte presta attenzione solo in quanto è in grado di mostrarlo nella sua inadeguatezza, di negarne l'assetto immediato, di far trasparire, dietro la superficie sconvolta del mondo, il suo *poter essere altro*. Rappresentando l'esistente l'arte fa così emergere ciò che attualmente *non è*, ciò che la realtà dovrebbe diventare. In questo senso l'arte è utopia, ma utopia che rinuncia a porsi come un *positivo*: utopia come luogo dell'assenza, di ciò che dovrebbe essere e non è, di cui sarebbe blasfemo affermare la presenza. L'utopia in senso adorniano non è anticipazione di un futuro cui sia possibile spianare la strada, facendo leva sulle potenzialità del presente, ma rinvio all'*assolutamente altro* (*ganz anderes*). Nell'Adorno di *Negative Dialektik* e della *Ästhetische Theorie* è latente, come nell'ultimo Horkheimer, sia pure con modalità diverse, una *teologia apofatica*, di *segno negativo*.

L'arte non si esaurisce in ciò che rappresenta, ma, nel suo intimo, vi è *un di più*, un qualcosa di *indefinibile*, che è presente nella sua assenza. L'apparenza, per l'arte, è qualcosa di irrinunciabile, ma l'arte, che la vuol salvare, non si esaurisce in apparenza: traspare da essa qualcosa grazie a cui l'irreale assume la forza del vero, di quel vero che l'arte non sa. L'arte è opaca a se stessa e si spinge al di là di ogni intenzione cosciente verso un fondo che le è oscuro: essa è verità che si fa espressione, manifestandosi e insieme celandosi in questa, a differenza della filosofia che è espressione che tende alla verità. Risuonano nell'arte accenti remoti; si fa percepire una dimensione che, sul piano empirico, è inattuabile. Come apparenza è menzogna, ma menzogna liberata dall'obbligo di essere verità. La natura, liberata per un momento dalle sofferenze che l'avvolgono fino a farla soffocare, fa risentire a tratti la sua voce più antica invocante la redenzione, il riscatto da tutto ciò che le grava addosso. Adorno è attratto non dalla natura, su cui s'è impresso il marchio della *ratio* dominante, ma dall'esigenza che impone che la natura venga ricordata. Sono gli aspetti arcaici della natura maggiormente ad attrarlo, quegli aspetti che, in modo intermittente, riemergono dal fondo della memoria. È per questo che, nell'*Ästhetische Theorie*, insiste tanto sul motivo del *brivido* che l'arte, quando non è adulterata, è in grado di comunicare, nei momenti di maggiore intensità, a chi ne fruisce. Il brivido è ciò che smaglia la rete della ragione strumentale,

che fa riemergere, nell'incantesimo ipnotizzante prodotto dal disincantamento del mondo, quella dimensione del *sacro* che incute tanta paura agli uomini «colonizzati» del nostro tempo. Riaffiora qualcosa di profondo che era stato dato per scomparso. Si procede per *shock*, tra continue sorprese. Abbandonandosi ad una specie di vertigine l'arte fa risalire alla luce frammenti di un mondo sommerso, senza deliberatamente proporselo e senza averne chiaramente consapevolezza. Stimola una dimensione che le sfugge a lasciarsi intravedere.

A sorpresa, nell'*Ästhetische Theorie*, Adorno rivaluta, rifacendosi a Kant, la categoria del bello naturale, di cui la filosofia contemporanea, da Hegel a Croce, aveva sancito l'irrelevanza per l'estetica. Il bello naturale merita di venir ripreso, poiché in esso è ravvisabile una traccia del non-identico, di ciò che riesce a sfuggire alla presa possessiva del concetto che tutto a sé mira a ricondurre, finendo per provocare la volatizzazione delle cose. Ma la natura, di cui Adorno parla, non è la natura selvaggia e non è nemmeno la natura organizzata da mani umane. Il bello naturale è qualcosa che, rinviando al non-identico, deve essere inteso come una cifra di come la natura potrebbe essere. Questo significa che è compito di chi si pone di fronte alla natura di coglierne una potenzialità. «Ciò che la natura invano vorrebbe fare – dice Adorno in un passo dell'*Ästhetische Theorie* – lo compiono le opere d'arte: spalancano gli occhi»³. L'arte alimenta la sorpresa e abitua a guardare alla natura come se venisse vista, ad onta di ogni abitudine fossilizzata, per la prima volta.

Per questo oggi l'arte deve lottare contro l'inerzia di un linguaggio che si creda «naturale» mentre è solo asservito alla *routine*, contro una comunicazione dilagante, che non è più in grado di comunicare alcunché, conscia com'è che l'espressione vale solo se riesce a dar, in qualche modo, espressione a ciò che, a rigore non potrebbe venir espresso. Il linguaggio è asservito all'universo dei *mass-media*: bisogna scuoterlo, forzarlo, fargli violenza. Le avanguardie storiche, dalle cui pulsioni impregnate di messianismo sociale Adorno ha, per altro, preso le distanze, hanno avuto il merito di far cadere l'accento sulla necessità di disarticolare il linguaggio. L'arte deve porsi contro una comunicazione universale la cui falsa chiarezza rende inafferrabili le cose. Il linguaggio, solo se è in lotta contro il pericolo di quella sclerotizzazione cui sembra avviato, può acquisire la capacità di mostrare quel *di più* rispetto all'apparenza che è la sua vera segreta aspirazione. In ciò che Adorno chiama *apparizione* – usando la parola

³ *Ibid.*, p. 112.

francese *apparition* al posto dei non pochi termini derivanti dal verbo *scheinen* di cui la lingua tedesca riccamente dispone – l'irreale si mette in evidenza, magari per un attimo solo, come *più che reale*, cioè come *vero*, con effetti quasi allucinatori. In questo senso c'è qualcosa di plausibile nei discorsi di coloro che insistono sul carattere di *illuminazione* dell'arte. Tale termine va però depurato da qualsiasi abbandono ad uno stato mistico di fusione. Non è mai da dimenticare che l'arte non è estasi. La luce che l'arte contemporanea è capace di far affiorare è una *luce nera*, una luce avvolta dall'oscurità, che riesce ad effondersi dopo il tramonto, quando il sole, e il mondo stesso, sono scomparsi. Qualcosa traspare in modo discontinuo, a tratti, sotto un velo; lutto e gioia s'associano, così, nell'espressione dell'inesprimibile. La fedeltà strenua al negativo conferisce all'arte il dono di pronunciare promesse in una sorta di linguaggio cifrato. Ogni festa e ogni consolazione sono, nell'attuale frangente, precluse all'arte, la quale deve coscientemente, se non vuol cadere nella trappola della comunicazione corrente e ridursi a rifugio avallando la presente realtà del mondo, vietarsele. Eppure – o meglio proprio per questo – l'arte non si riduce a mera negatività. Permane una traccia, s'intravedono strade che a quella che viene intesa come esperienza comune risultano invisibili.

L'arte contemporanea, che intrattiene un rapporto sempre più tormentato e infelice con la bellezza e non evita addirittura, negli ultimi orientamenti delle arti visive, di cui Adorno non ha potuto far esperienza, di nutrire una sorta di avversione per la bellezza stessa e perfino per se medesima, ha mantenuto a lungo in sé una tenace tensione – e questa sta ora incrinandosi – verso la verità. Ma la verità, nello stesso tempo, fa paura. Ciò che l'arte teme è di restar abbagliata da una luce troppo forte che lo sguardo non riuscirebbe a sostenere. Il velo nero ha il compito di proteggere lo sguardo ansioso e timoroso e, nel contempo, vuole essere un segno di fedeltà a un dolore non ancora riscattato. L'arte è una sorta di risarcimento pudico che vuol rimanere cosciente della propria fragilità, che sente il dovere di rifiutarsi di fungere da forma di consolazione. Deve venir avvertito nell'arte, che resta fedele al possibile contro il prepotere di una realtà inchiodata a se stessa, lo iato tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere.

È proprio quest'inclinazione a dar risalto all'elemento utopico in un mondo sconvolto in cui la vita viene offesa, ma l'utopia implica la consapevolezza che se, nella tensione, che da essa si sprigiona, brilla la possibilità di una gioia sconosciuta, alla gioia stessa, nel presente, però, non è concesso di trovar espressione. Il colore di fondo

dell'arte autentica del presente, anche se il miraggio della gioia balena per un attimo per poi subito ritrarsi, lampo fugace che illumina, perforando lo strato di nubi che l'avvolge, un paesaggio rasserenato che si mostra con una chiarezza che svanisce immediatamente, è il nero. Adorno nell'*Ästhetische Theorie* coglie nell'arte qualcosa di simile all'effetto prodotto dai fuochi d'artificio che delineano uno scorcio di realtà per lasciarlo immediatamente ricadere nell'oscurità. Da ciò la propensione dell'arte all'effimero. Dilegua un'immagine che viene avvertita come incomparabilmente preziosa; è, però, stimolato, in qualche modo, il ricordo di qualcosa di indeterminato che balenò nell'infanzia, la quale, per Adorno come per Proust, è un paradiso che è andato perduto irrimediabilmente, ma che alimenta, di continuo, la disperata speranza di ritrovarlo. L'amore per Proust, per la sua archeologia dell'infanzia, rappresenta uno dei più forti legami tra Walter Benjamin e Adorno, uno dei segreti che hanno concesso di salvare, attraverso eventi catastrofici, la loro amicizia. Senza la congiunta fascinazione su di lui esercitata dalla *Recherche* proustiana e dalla benjaminiana *Berliner Kindheit* Adorno non sarebbe riuscito ad esprimere con tanta forza che è proprio grazie alla *dissonanza* – la cui importanza gli è stata rivelata dalla grande musica nuova – che l'arte può dar vita in sé – nella musica stessa, nella pittura, nella poesia, nella letteratura – al *ricordo del possibile contro il reale*. In questo è ravvisabile il carattere di risarcimento dell'arte, di un risarcimento, però, che è «traccia del non-identico proprio delle cose»⁴. Il non-identico è ciò che sa sottrarsi alla morsa del concetto e opporre resistenza alla sua signoria.

Esso è quell'aconcettuale che il concetto, serpente che si morde la coda, tende a racchiudere entro il proprio cerchio onni-inglobante per identificarlo a sé, nel trionfo di un'identità che tutto appiattisce e livella. L'autore della *Negative Dialektik* insiste su un aspetto paradossale, su quella che possiamo definire come una vera e propria utopia di una conoscenza emancipata dal sempre-eguale: si dovrebbe cogliere mediante concetti l'aconcettuale senza renderglielo simile. Questo indica come bisognerebbe avversare il *sistema* senza per questo indulgere ad una facile e fuorviante a-sistematicità che può condurre al culto del frammento casuale, dando in tal modo un implicito consenso a quel sistema, che trionfa in una realtà sociale oppressiva nella quale s'afferma l'equivalenza delle merci (motivo che Adorno ha in comune con Sohn-Rethel). Non all'asistematicità Adorno guarda, nella sua ribellione al sistema filosofico, ma all'anti-

⁴ *Ibid.*, p. 124.

sistema, il quale è da intendere – come da lui precisato nella *Negative Dialektik* – in modo simile a ciò di cui si parla quando si accenna all'*anti-eroe* – a proposito del romanzo contemporaneo – e all'*anti-dramma*. Il sistema filosofico – che è fiorito nel '600 per riproporre con forza la propria egemonia nell'idealismo tedesco, soprattutto in Fichte, che è, a giudizio di Adorno, il sistematico per eccellenza –, s'è imposto deducendo da un principio fissato arbitrariamente come *primum* quella totalità che è stata, in precedenza, in esso insufflata. Di fronte al sistema la dialettica si prodiga in modo da rivelare che tale principio non è un *prima* ma, in effetti, un *poi* – sfatando così la mistificazione operata da ogni forma di monismo idealistico. Il sistema filosofico, in ultima istanza, si svela come omologo allo stesso sistema che stringe nella sua morsa la realtà sociale, ma esso è anche, nello stesso tempo, l'anticipazione, sia pur sfigurata, di ciò che dovrebbe essere. Esso è pertanto una sorta di *utopia perversa*. Ciò che dovrebbe essere, e non è, è quello cui Adorno dà il nome di *libero dispiegarsi del molteplice* in una realtà sociale liberata, in cui troverebbero modo di affermarsi, contro ogni forma di dittatura dell'*identico*, le *differenze*. Ciò viene espresso con evidenza in un celebre passo sempre della *Negative Dialektik* in cui Adorno, rifacendosi ad una lirica del suo amato Eichendorff, intitolata *Schöne Fremde*, parla di una *bella estraneità* che potrebbe affermarsi in un'apertura all'*altro* e al *diverso* che significherebbe la vittoria del non-identico, cioè la fine di quell'ossessione che contrappone sterilmente l'*eterogeneo* al *proprio*.

Così, e solo così, la vita verrebbe strappata all'involucro soffocante di un'identità irrigidita (quella vita che, nei *Minima moralia*, è la *vita falsa*, deteriorata, che ha in sé, ma senza poterle consentire di emergere e di manifestarsi, la *vera vita*).

Come s'è visto, per Adorno l'arte è capace di conoscenza, ma il suo rapporto con la verità è possibile solo *in negativo*. L'arte dice la verità, ma non sa cosa sia ciò che riesce, quasi *malgré soi*, a dire. Il fare dell'arte non si traduce per essa in consapovolezza. La verità, grazie all'arte, si esprime ma non sa di sé quel che dovrebbe. Le opere d'arte è come se si facessero da sé, usando per questo la soggettività degli artisti, che non ne sono i proprietari, che non possono esercitare il proprio dominio su un'attività libera che viene realizzandosi attraverso di loro.

II

Come ampiamente noto Adorno detestava Heidegger, di cui ha voluto essere

l'irriducibile antagonista filosofico nella Germania uscita dal cataclisma della seconda guerra mondiale, contro cui s'è deciso a lanciare i propri più acuminati strali in *Jargon der Eigentlichkeit*, in *Parataxis*, nella *Negative Dialektik*, in *Philosophische Terminologie* e, qua e là, in numerosi luoghi disseminati lungo l'arco della sua produzione. Tale avversione, egli l'ha condivisa con Benjamin, con Brecht e con Horkheimer. Sono ravvisabili in tale accanimento polemico, anche e forse principalmente, ragioni di carattere politico. Adorno avvertiva la necessità di impegnarsi in una lotta senza quartiere, al massimo livello, contro un pensatore, che, dopo aver dato inizialmente la propria entusiastica adesione al nazionalsocialismo, aveva, senza mai indursi ad un'ammissione dei propri errori, anzi mostrando, a suo giudizio, di coltivare ancora motivi, che nel crollato regime avevano condotto ad aberrazioni orripilanti, da cui non aveva successivamente preso le dovute distanze, esercitato una forte fascinazione nel dopoguerra su una cultura che vagava smarrita in un enorme campo di macerie. Su tale realtà desolata il pensiero heideggeriano sembrava poter esercitare un'egemonia spirituale. Adorno si proponeva di strappare di mano al pensatore dell'essere lo scettro cui questi ambiva e di demolire, con ciò, un'autorità a suo giudizio usurpata. Ne andava, a suo avviso, del destino futuro di una cultura uscita dalle esperienze traumatiche della guerra e in preda a narcosi nell'era adenaueriana.

Ma c'era di più. Per Adorno, come per la gran parte degli intellettuali antifascisti, in quel periodo, *ontologia* era una parolaccia. Nel sentir parlare di *ontologia fondamentale* e di *pensiero dell'essere*, egli andava in bestia. Vi fiutava tendenze regressive e un culto arcaicizzante accompagnati da una rettorica da Strapaese, vagheggianti una specie di *alba sacra*, nonché un lugubre *pathos* della morte e una propensione ad esaltare le sventure, assecondando alcuni aspetti della cultura tedesca nell'epoca della catastrofe, che egli considerava i bersagli polemici che si trattava con maggior accanimento di colpire. A questo s'aggiungeva il giudizio ingeneroso da lui (e da Horkheimer) formulato nei confronti dell'esistenzialismo in genere, visto restrittivamente come una moda pericolosa di cui quanto prima ci si doveva, in Europa, liberare (il che lo ha indotto a demolire anche la figura e l'opera di Sartre). Adorno voleva ancora potersi definire illuminista, anche se si era manifestato come il critico spietato delle involuzioni della *ratio* illuministica, nella tensione ad operare un rovesciamento del rovesciamento dell'*Aufklärung*. Come critico dell'*Aufklärung* perseguiva una critica radicale, ma immanente, eleggendo a propri punti cardinali Hegel, Marx e, per determinati aspetti,

Freud.

Si può ora, a mente riposata, sostenere che, nella demolizione di Heidegger, Adorno è andato oltre un limite che avrebbe fatto meglio a rispettare per evitare di cadere nella faziosità (da cui, anche in altre occasioni, nella lotta contro altri bersagli polemici non è stato immune). Quando gli pareva di trovarsi di fronte a tendenze di carattere regressivo scattava in lui una molla che lo induceva ad eccessi nell'esercizio di polemiche spesso feroci. In Heidegger egli ha voluto riconoscere il rappresentante di una sorta di nuovo «oscurantismo», contro cui gli pareva giusto sparare a zero. L'altro avversario costante, dal lato opposto a tale «oscurantismo», è stato per lui il neo-positivismo logico (e, in genere, gli orientamenti analitico-linguistici della filosofia anglosassone, debitori nei confronti del Circolo di Vienna). Egli ha sentito il dovere di combattere contemporaneamente su due fronti.

È indubbio però, che, nonostante tutto, un confronto tra Heidegger e Adorno non può venir eluso. Gli studi di Hermann Mörchen, *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno* e *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung* (1981-1982) hanno dato l'avvio a ricerche tendenti a far affiorare tratti d'affinità tra codesti due autori, soprattutto nella messa a fuoco della realtà sociale contemporanea, serrata nella morsa di quel potere totale di disposizione, cui Heidegger ha dato il nome di *Gestell*.

Restano tuttavia differenze che non vanno dimenticate e che devono render ragione del persistere di un'accanita avversione di fondo da parte di Adorno per quello che egli ha visto come il proprio principale antagonista (Heidegger, attaccato più volte, ha pensato bene di evitare di reagire in qualsiasi modo). A suo giudizio, all'ontologia, ammesso che di essa sia legittimo parlare, non si può pervenire in modo storico. Heidegger avrebbe tenacemente ignorato questo e si porrebbe, di conseguenza, al di fuori della dialettica. Ciò sarebbe ben visibile nel suo modo di determinare il rapporto tra essere ed ente, concepibile solo in rapporto al pensiero dell'essere.

Mörchen era convinto che la teoria adorniana della società fosse un'integrazione necessaria dell'analitica del *Dasein*, dell'esserci. L'aspetto in comune dei due pensatori sarebbe, pertanto, costituito da una critica alle radici dell'*instrumentelle Vernunft*. E non è che manchi, nel sostenere questo, di buone ragioni. La somiglianza delle analisi compiute dai due pensatori a questo proposito è senz'altro spesso impressionante. Ma c'è un punto che difficilmente si lascia mettere in disparte e che mina il tentativo di

un'integrazione della teoria della società nell'analitica dell'esserci: il modernismo artistico.

Adorno vede nel modernismo artistico, di cui è sostenitore, una protesta contro gli aspetti aberranti di una modernità incapace di riflettere criticamente e dialetticamente su se stessa, tale da far sorgere il culto idolatrico di un progresso accecato che si rovescia nel proprio contrario, affidandosi ad una razionalità puramente formale e perciò destinata a tradursi in *strumentalità*. Fedele alla lezione appresa da *Geschichte und Klassenbewusstsein* di Lukács, egli si mantiene nel solco di un marxismo critico che esige nel processo della modernità l'insorgere di una svolta che impedisca alla modernità stessa di cader preda di un'involuzione letale. Il pensiero heideggeriano è da lui respinto ed avversato per il suo voler restare avulso dalla *Historie* per contrapporre ad essa la *Geschichte*, intesa come *storia dell'essere*. Gli enti vengono subordinati all'Essere, al punto da poter essere esperiti solo all'interno del suo cerchio, il quale si sottrae ad ogni presa da parte dell'indagine storica così come la intendeva Adorno. La sua critica di Heidegger si basa principalmente su questo: l'autore di *Sein und Zeit* e di *Holzwege* (opere su cui si basa, in primo luogo, e quasi esclusivamente, la critica adorniana, nei corsi universitari e nella conferenza al Collège de France, poi inclusa nella *Negative Dialektik*) s'è sempre rifiutato di ricondurre all'ente l'essere originario. Al contrario, ha operato costantemente un'*ontologizzazione dell'ente*, il che per Adorno significava una regressione verso una dimensione arcaica, sottratta ad ogni possibile critica. Da ciò la propensione irresistibile ad un linguaggio oracolare che pretende di presentarsi come la «casa dell'essere», non riuscendo a celare il proprio carattere mistificatorio, il che indurrebbe Heidegger a veri e propri trucchi filosofici.

Adorno si scaglia contro una prassi linguistica che vuol porsi su un piano «elevato» e tende, perciò, a circondarsi di un'aureola. Avversa un gergo sacrale che s'è fatto molti proseliti nella Germania disorientata del secondo dopoguerra, dando luogo a quella che Adorno bollava sprezzantemente come «mania heideggeriana». Tale gergo ha ideologicamente svolto il ruolo di offrire una compensazione per la perdita di senso subita dall'individuo nel mondo amministrato. Quest'ultimo, secondo Adorno, svelava la propria complementarità – come veicolo di un vago bisogno metafisico – al linguaggio positivisticamente ridotto a mero strumento.

Al di là di tali aspetti più che altro di costume culturale, che consentivano all'Adorno polemico di sbizzarrirsi in una satira pungente, spesso con spunti che si risolvono in

effetti di pura comicità, resta un punto di decisiva importanza per capire il perché Adorno avvertisse in Heidegger un avversario da combattere strenuamente. Tale punto investe la concezione stessa heideggeriana della poesia. In *Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger mette in evidenza come l'arte dica la non-verità (*Un-wahrheit*), sostenendo poi che la non-verità è l'essenza della verità. Siamo di fronte ad una contraddizione che sembra di primo acchito vicinissima alla teoria estetica di Adorno, soprattutto quando questi, nei *Minima moralia* e nella sua tarda opera teorica uscita postuma, giostra con vero virtuosismo sulla dialettica vertiginosa di vero e falso. Ma non si tratta della stessa cosa. Heidegger intende dire che la verità non è vincolata da un fondamento ad essere necessariamente in un certo modo: essa *accade* e, accadendo, appare in modi sempre diversi. Non è possibile fissarla a qualcosa di determinato: sorprende sempre. Si può quindi dire che la verità non ha alcuna essenza e deve, pertanto, subire la contraddizione e sopportarla. Però l'arte è uno sguardo sul mondo, che sembra provenire dal nulla, ma sa instaurare un orizzonte. In questo senso l'arte è origine: instaura uno spazio per l'uomo e, nel far questo, è origine che si svela nell'opera d'arte, la quale, pertanto, è *apertura originaria*. La sua essenza deve venir pensata come *messa in opera della verità*.

Questo equivale a dire che la verità accade in quanto arte, momento originario del suo dischiudersi. Dicendo arte s'intende esclusivamente la grande arte, quella che sembra in grado di fondare un'intera civiltà, mantenendo in sé il senso profondo di ciò che, nell'essenziale, la anima. Una tale meditazione, che si rivolge all'origine in quanto decisione storica, non ha niente da spartire con la teorizzazione estetica e si svincola da qualsiasi indagine sull'arte che la circoscriva preventivamente entro il quadro, ben definito, di una cultura, il che la priverebbe della sua originarietà. Heidegger, soffermandosi su Hölderlin, Rilke e Trakl, s'è sforzato sempre di far scaturire dalla loro poesia risposte che il pensiero deve saper dispiegare dalla storicità del progetto dell'essere all'interno di un riferimento al linguaggio. La poesia (*Dichtung*) reca in sé il *dettato* dell'essere. Al centro dell'attenzione si pone l'apertura e l'istituzione storica dell'essere. L'essere dell'opera d'arte va nettamente distinto dall'oggetto della fruizione estetica e da quella del manufatto.

Adorno respingeva una tale concezione dell'arte, in cui fiutava ancora una volta la presenza di un trucco, consistente in un ascolto della poesia dalla quale ricavare sentenze, che la filosofia avrebbe immesso di nascosto nella stessa poesia che prendeva

ad interrogare, privandola della sua concreta storicità. Gadamer, la cui ermeneutica era fortemente debitrice nei confronti di Heidegger, sostenne una volta che potevano anche passare secoli interi tra una parola poetica e un'altra, che il linguaggio, tra illuminazione e nascondimento, s'accendeva poeticamente a lunghi intervalli.

Adorno, al pari di Benjamin, contrappone a tale concezione dell'arte come origine la convinzione che nella società capitalistica il linguaggio è, in quanto tale, insidiato dall'inautentico, dalla reificazione, all'interno della quale deve lottare per aprirsi un varco verso un'espressione non adulterata. Se non «c'è vera vita nella falsa»⁵, è altresì da non dimenticare che il linguaggio solo dibattendosi all'interno del falso e compiendo un lavoro corrosivo nei suoi confronti – il che implica il ricorso ad una storicità non sublimata in storia dell'essere – riesce, grazie a sapienti costruzioni imposte al materiale linguistico, a stimolare l'espressione, mediante negazione, della verità (questo al di fuori di ogni retorica della bellezza). Il linguaggio non poteva, elevandosi ad un livello che non gli compete, ridursi a far da tappabuchi al proprio disfacimento.

Una conciliazione da non pochi studiosi auspicata dell'analitica heideggeriana e della teoria dialettica di Adorno non poteva attuarsi: i due restano su sponde diverse, per certi aspetti addirittura opposte. Per Adorno, riprendendo uno spunto di Karl Kraus, l'origine è la meta, non qualcosa che si situi in un mitico inizio. Restano, tra Heidegger e Adorno, elementi di indubbia affinità in certe celebri analisi del dominio, su cui gli interpreti dell'uno e dell'altro possono continuare a riflettere.

La considerazione di Picht⁶, secondo la quale è stata una vera sciagura per la filosofia tedesca del secondo dopoguerra che Adorno e Heidegger non si siano capiti, è segno di ingenuità. Ci si può chiedere, certo, se l'ostilità di Adorno per ogni ontologia – non solo per quella heideggeriana, che vuole essere rivoluzionaria nei confronti delle ontologie tradizionali, rispetto alle quali presenta un grado di raffinatezza incomparabilmente maggiore, – ma sull'ontologia in generale, sia alla lunga sostenibile. Adorno ha parlato, a proposito della dialettica, di *ontologia dello stato di reificazione*. Viene da domandarsi se, sulla base proprio di tale definizione, egli non dovesse, prima o poi, porsi alcuni interrogativi su questioni ultime che invece ha sempre dimostrato di voler scavalcare. Si tratta forse di un limite, ma senza tale limite sarebbe probabilmente mancata ad Adorno la risolutezza di cui ha dato prova nell'affrontare certi nodi intricati che gli stavano

⁵ Adorno, *Minima moralia*, cit., n. 18, p. 35.

⁶ G. Picht, *Atonale Philosophie*, in H. Schweppenhäuser (a cura di), *Theodor W. Adorno zum*

principalmente a cuore.

La differenza maggiore tra Adorno e Heidegger è ravvisabile nel modo di concepire l'arte, di fronte alla quale, inoltre, danno prova di una sensibilità diversa. Il gusto di Heidegger lo spingeva verso scelte chiaramente influenzate – si pensi alla riscoperta di Hölderlin, in gran parte tenuto in disparte nel corso dell'Ottocento – dal George Kreis. Una certa enfasi tardo-romantica esaltante l'arte come rivelazione che si sprigiona dalle pagine heideggeriane sulla *Dichtung* non potevano che respingere Adorno, il cui scaltrito atteggiamento critico modernistico fiutava una propensione al Kitsch nel tono volutamente «elevato» cui Heidegger inclinava. Adorno era più che disposto a valorizzare George, ma separandolo, per così dire, dallo spirito iniziatico e cerimoniale del circolo da lui fondato e dall'ideologia esoterica che lo impregnava, e diffidava di Rilke, oggetto di un vero e proprio culto da parte di Heidegger. L'attenzione di Adorno da giovane, in sodalizio con Benjamin, fu invece rivolta prevalentemente all'arte di avanguardia, alla grande musica nuova, a Klee e a Picasso, di cui ambiva ad essere il teorico in sintonia con un periodo che avvertiva di grandi traumatiche trasformazioni.

La critica adorniana si basa essenzialmente sulla *negazione determinata*, che implica la condizione storica della negatività dell'esistenza. La dialettica, cui Adorno si rifà, è in origine quella hegeliana che viene, però, profondamente alterata, sempre più sganciata dalla fiducia maniacale nel movimento triadico. La *negazione della negazione* adorniana non è affermazione, ma accentuazione e intensificazione del negativo. La *Negative Dialektik* e l'*Ästhetische Theorie* svelano l'attitudine a porsi in una costante, e difficilmente definibile, posizione intermedia tra Kant e Hegel, senza mai dimenticare la lezione di un marxismo critico opposto a qualsiasi forma di marxismo dottrinario, soprattutto a quello di scuola sovietica. A ciò va aggiunto che Adorno, pur restandone sedotto, ma in forma ambivalente, non ha mai saputo fare i conti fino in fondo con Husserl, cui ha dedicato uno studio sulla metacritica della teoria della conoscenza, che non è certo annoverabile tra le sue cose migliori. L'altro studio giovanile su Kierkegaard, esitante ma non privo di spunti interessanti, non ha provocato che scarsa risonanza (uscì quando il nazionalsocialismo stava andando al potere).

Arte e filosofia, nel pensiero critico-dialettico-negativo di Adorno, sono strettamente legate e si richiamano a vicenda. La filosofia, pur impegnata ad andare *con il concetto oltre il concetto* verso il non-identico, resta pur sempre, entro il cerchio del concettuale;

l'arte, invece, è eminentemente *espressione dell'aconcettuale*. Non sapendo, essa, ciò che fa, invoca la conoscenza mediante concetti per far venire alla luce in qualche modo ciò che reca in sé senza averne pienamente coscienza. L'arte non si piega a finalità strumentali e, pur esercitando una maestria sui propri materiali e sugli oggetti, non mette in atto su questi alcun dominio e non tenta di abolirli in quanto tali per risolverli in pensiero cognitivo discorsivo. Il carattere empirico dell'arte non viene tolto, nel largo ricorso, che essa fa, alla *mimesi*. Si compie una specie di miracolo: *mimesi* e *ratio* non si contrappongono, nell'arte, inconciliabilmente. La padronanza esercitata sul materiale artistico si attiva senza rinunciare ad una sorta di *empatia*, ma nel rispetto delle leggi formali della costruzione. Il movimento mimetico è ciò che si sottrae alla rappresentazione. Mediante il richiamo alla *mimesi*, senza porla in conflitto con una razionalità resa libera da dominio, l'arte completa la conoscenza con ciò che da essa è escluso. Congiungendo i due momenti, l'arte riesce a dar espressione al dolore, evitando di cadere nell'informe. Anche la filosofia è ben poca cosa senza la presenza del dolore. Adorno diffida dei modi consueti di intendere la *catarsi*. Senza indulgere all'immediatezza dell'urlo, l'arte deve evitare di purificare il dolore fino al punto di neutralizzarne la capacità d'urto. Le sofferenze che incidono sull'elemento somatico si rifiutano a venir private del greve che è loro proprio. L'elemento utopico non può prevalere al punto di produrre una sorta di abbellimento che finirebbe per togliere ogni tensione in un acquietamento ipnotico, nell'immediatamente dato. È per questo che l'elemento utopico va tenuto lontano da ogni forma di consolazione e ricoperto «di nero»⁷. Solo così esso può far cadere l'accento sul possibile contro il reale. L'arte non deve smarrire mai la consapevolezza di essere un risarcimento immaginario alle sofferenze causate da un trionfante corso del mondo segnato dalla sventura, che non le è concesso di abolire sulla spinta di una decisione che invochi per sé un'efficacia distruttiva.

Nella sua opera conclusiva sull'estetica, Adorno mobilita ogni sua risorsa di pensiero per una battaglia di resistenza: l'autonomia dell'arte deve venir ad ogni costo preservata in un'epoca che pare aver sancito già la sua fine sotto la pressione di una realtà sociale che le è estranea ed ostile e di un'industria culturale che mira ad assorbirla totalmente in sé. Un'ulteriore tentazione è da respingere: quella di assecondare la morte dell'arte, che sarebbe da intendere – come Hegel non la intendeva – in senso letterale, empirico e

⁷ Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 229.

storico, in nome di una prassi eversiva che il movimento studentesco della fine degli anni '60 concepiva come rivoluzione. Adorno esclude recisamente, inoltre, che l'arte possa rigenerarsi politicizzandosi, quindi mettendosi al servizio di questa o quella ideologia – e tale termine continua da lui a venir considerato in stretta relazione alla nozione di falsa coscienza. Egli s'oppone ad ogni tipo di *engagement* – che è, a suo avviso, un equivoco –, e a qualsiasi arte che, subordinandosi, a fini che le risultino estrinseci, legati a contingenze politiche, accetti, essa stessa, di scadere all'avvilente livello di un *instrumentum regni* (si pensi al famigrato «realismo socialista»). Il «no» alla degradazione dell'arte a propaganda sociale e politica non potrebbe essere più netta. Le stroncature violente del Lukács teorico del realismo, nel periodo '30 - '50, apologeta, sia pur a denti stretti, del sistema sovietico staliniano, di Brecht e del Sartre di *Le diable et le bon Dieu* sono, in tal senso, eloquenti. E non viene risparmiato nemmeno l'amato Benjamin che, nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si fa propugnatore di una *politicizzazione dell'arte* da contrapporre all'*estetizzazione della politica* che sarebbe peculiare alla concezione coltivata dai fascismi. Vicinissimo alle tesi benjaminiane di filosofia della storia, Adorno respinge invece i risultati cui perviene, in nome della rivoluzione proletaria, Benjamin nel '36, la cui quasi apologia della perdita dell'aura grazie alla riproducibilità tecnica è considerata un equivoco di fondo, all'implicita confutazione drastica del quale è volta la parte dedicata all'arte nella *Dialektik der Aufklärung*.

L'arte è protesta e denuncia di una società devastata dalla reificazione, ma, nello stesso concetto che definisce quest'ultima è racchiuso qualcosa che è da salvare: la fedeltà al *cosale* che viene invece smarrito nelle idealizzazioni imposte all'arte dall'ansia di politicizzarla. La società, certo – e Adorno ben lo sa – s'introduce nell'arte, ma offuscata, come nei sogni. Osservazioni finissime a proposito vi sono, ad esempio, nello studio incompiuto, rimasto allo stato di frammento, da lui dedicato a Beethoven.

Meno che mai Adorno è disposto a sacrificare l'arte ad una confusa nozione di *praxis*, che egli considera ancora legata alla cattiva società, cui velleitariamente, in nome di un marxismo immaginario, si ricorre nel sogno di poter opporsi in modo decisivo alla realtà capitalistica, nell'intento di demolirla. La prassi deve venir ripensata. La dialettica, che è dolore elevato al concetto, può esserle d'aiuto. C'è bisogno di una prassi rinnovata.

Si diceva prima che Adorno considera fallito il compito di rivoluzione totale,

addirittura di liberazione cosmica, che le avanguardie artistiche novecentesche s'erano proposte. Le sue aspettative non vengono riposte in movimenti che vogliano essere di segno eversivo e che perseguano pertanto fini estetici e insieme politici. Egli indulge ad una specie di individualismo eroico che lo induce a privilegiare grandi figure di artisti contro-corrente, decisi a perseverare, in solitudine, nei propri compiti al limite dell'impossibile, *monadi* opposte alla tendenza generale all'appiattimento e all'omologazione, da Mahler a Kafka, e a Beckett, da Schönberg ad Alban Berg e a Webern. Senza per questo indulgere per niente a quella rettorica delle «grandi personalità» che ha suscitato in lui fin dall'inizio una grossa diffidenza. In questo senso egli resta profondamente legato al clima dominante che è prevalso dalla fine del secolo scorso alla metà del nostro, epoca che è stata contrassegnata da orrori senza nome, ma anche da grandiose speranze alimentate paradossalmente dalla disperazione.

Oggi le cose stanno ben diversamente. Il processo d'appiattimento è giunto ad un punto tale da non consentire più le tensioni e le speranze nonostante tutto che animavano lo spirito di Adorno. La *Dialektik der Aufklärung*, scritta da lui insieme ad Horkheimer, è stata spesso accusata di indulgere ad un truce catastrofismo. In realtà, letta oggi, quest'opera produce un effetto ben diverso. Non di pessimismo estremo, si ha l'impressione soffermandosi sulle sue pagine, ma del permanere di una tenace fiducia in un rovesciamento liberatorio grazie a cui l'*Aufklärung* riesca a strapparsi all'incantesimo che l'acceca. La forza di questo libro consisteva nella sua provocatoria volontà di esagerare, di portare i mali che denunciava fino alle estreme conseguenze nell'intento di impedirne il prodursi. All'orizzonte ultimo si profilavano pur sempre le speranze messianiche affidate ad un marxismo capace di ritrovare, al di là di tutte le orrende deformazioni cui s'era esposto nel corso della sua tormentata storia, le proprie radici. Oggi tale ricorso s'è reso impraticabile. Le esagerazioni sono diventate banali verità di fatto, al cospetto delle quali nessuno più batte ciglio. Proprio perché certe previsioni, che sembravano azzardate, si sono avverate, quest'opera, che era una sorta di S.O.S., ha perso gran parte della sua capacità d'impatto. Il senso comune, in questo fosco crepuscolo segnato dal passaggio di millennio, non ha alcuna difficoltà ad ammettere, come vere, posizioni prima avvertite come estremistiche e, come tali, rifuggite, e a considerarle in modo neutro, spingendosi addirittura a darne una valutazione di segno positivo. I teorici del postmoderno hanno rovesciato la frittata: i mali, da cui Horkheimer e Adorno, con ogni mezzo, volevano mettere in guardia,

vengono da loro visti come segni di liberazione. L'emancipazione sarebbe, a loro giudizio, garantita dall'affermarsi irresistibile della tecnica, la quale viene celebrata in modi ben diversi da quelli usati nel secolo decimonono dai fautori delle «magnifiche sorti e progressive». Attualmente ogni concetto enfatico di progresso, inteso euforicamente in senso ottocentesco, viene respinto e deriso. O meglio si riconosce che la nozione di progresso vale solo per la scienza-tecnica (per la tecnologia) strettamente intesa, e che non ha alcun senso se si vuol parlarne al di fuori di tale ambito. Quello che importa è il festino d'allegria anarchica, cui la tecnologia, a giudizio di molti, consentirebbe di sbizzarrirsi all'ombra del proprio indiscriminato affermarsi. L'esaltazione della tecnologia non esclude, anzi va a braccetto volentieri con la magia, con le sette parareligiose di stampo orientale del tipo della famigerata New Age, e con le forme più cialtronesche di ciò che fino a ieri l'altro veniva bollato come «irrazionalismo». Quello che sembra trionfare è un libertarismo sfrenato nella convinzione che la libertà sia un vuoto e che l'unico modo per giungere ad essa sia raggiungibile grazie a una sorta di derealizzazione del mondo. Dai più sensibili la tecnica viene percepita come una favola leggiadra. Essa donerebbe leggerezza, liberando definitivamente le menti degli uomini dall'involucro di una realtà soverchiante. Là dove gli autori della *Dialektik der Aufklärung* fiutavano la presenza di una razionalizzazione tendente a rovesciarsi nel suo opposto, avvertendo la presenza, in una falsa emancipazione, del marchio del dominio, i teorici attuali scorgono una liberazione che si attua in un orizzonte privo di punti di riferimento, in cui tutto appare mutevole, metamorfico, camaleontico, imprevedibile, non mai definibile, riluttante ad ogni concetto.

È proprio la preoccupazione nutrita da Adorno circa il pericolo che la propria (e di Horkheimer) teoria critica della società possa venir riassorbita e neutralizzata da ciò cui s'opponesse a spingerlo ad accentuare il motivo del dolore privo di riscatto. L'insistenza sul *nero*, quel nero che un così forte ruolo gioca nella pittura contemporanea – si pensi, in primo luogo, a Malevic – è la conseguenza di un tale assillo. Ne deriva una costante cupezza, che, talvolta, può ingenerare nel lettore una reazione di stanchezza. Il pericolo di una sorta di partito preso non è evitato del tutto. Adorno si inquietava quando gli si parlava di *godimento dell'arte*, al quale, pure, erano state dedicate belle pagine nella *Dialektik der Aufklärung*. Richiamarlo veniva visto da lui quasi come un tradimento. Ogni appello alla gioia era, di conseguenza, quasi sprezzatamente escluso. L'arte in

nero doveva porsi esclusivamente come resistenza ad un negativo travestito da positivo, negatività irriducibile essa stessa, raggelata nel suo compito di opporsi al male dilagante. In quest'atteggiamento, che vuole essere rigorosamente ascetico, si cela forse un pizzico di ipocrisia. Non riesce infatti a persuaderci che egli non provasse godimento, e anche un vivo compiacimento edonistico, quando in mezzo ad apoftegmi improntati ad una tetraggine imposta come doveroso segno di non cedimento, improvvisamente si inteneriva rammemorando attimi di autentica gioia riemergenti da momenti d'infanzia o anche quando virtuosisticamente si dedicava a giochi dialettici, giostrando con contraddizioni di cui sapeva mantenere il controllo. In un passo della *Negative Dialektik*, dopo aver detto che la filosofia è la cosa più seria che ci sia, aggiunge che tanto seria essa, in definitiva, non è, assomigliando ai giochi cui si dedicano i *clown* di Beckett nei loro sforzi di far passare il tempo⁸. L'aspetto ludico è indissociabile da un pensiero che non si condanni a venir colpito dalla Nemese della stupidità per aver ucciso suo padre, il desiderio, come egli stesso una volta ci disse. Che l'arte possa essere fonte di godimento non può venir *a priori* escluso: alla gioia come ad un superiore stato di pienezza si può accedere anche nelle situazioni più proibitive. L'intensificazione del dolore può anche farci persuasi che là dove il dolore stesso sembra aver partita vinta sorge l'esigenza di una rivincita del suo contrario, di quella gioia che, per Adorno, non c'è mai stata. E i singoli fruitori delle opere d'arte – che necessariamente non si identificano con il pubblico ammaestrato dall'industria culturale – possono essere sensibili ad un'esperienza più viva e forte cui improvvisi fragili stati eversivi di gioia forniscano l'accesso. Adorno s'è sempre sbarazzato, con un gesto drastico, di tali obiezioni e a qualsiasi invito a prestar attenzione a qualcosa di simile di quel che Barthes chiamerà «il piacere della lettura» ha risposto con una scrollata di spalle. Egli ha fatto proprio di peso il fastidio di Hegel per ogni problema riguardante la ricezione delle opere d'arte e la loro fruizione. Alcune delle obiezioni mossegli da Jauss, a questo proposito, sembrano tutt'altro che infondate: in Adorno indubbiamente si nota un'austerità di troppo, che contrasta con l'inclinazione al godimento che gli deriva dall'infanzia e che è ben testimoniato dai *Minima moralia*.

III

⁸ Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966; trad. it. di C.A. Donolo *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 14.

L'*Ästhetische Theorie* delimita l'orizzonte teorico che è venuto costituendosi attraverso la critica immanente alle singole opere via via prese in esame. È nell'attività di critico, intento a far emergere le forze concettuali latenti nelle opere, che Adorno, per il quale l'estetica in generale rappresenta la saldatura tra le opere d'arte e la filosofia, dà il meglio di sé.

Negli anni '50 e '60 Adorno ha compiuto un grosso lavoro nel campo degli studi musicali. Egli si allontana crescentemente dalla prevalenza della sociologia in quest'ambito, per muoversi verso una vera e propria filosofia della musica. Beethoven e Schönberg restano al centro del quadro offerto da Adorno della musica moderna, ma vengono ripresi in esame, in termini modificati, compositori come Wagner e Richard Strauss che in precedenza erano stati sottoposti a una critica distruttiva, in particolare Stravinskij che, nella *Philosophie der neuen Musik*, era stato presentato come il rappresentante della reazione e delle tendenze restaurative in contrapposizione al progresso musicale promosso da Schönberg⁹.

Un momento decisivo, un vero e proprio salto di qualità della critica adorniana è rappresentato dalla monografia su Mahler cui è stato dato il titolo di *Mahler – Eine musikalische Physiognomik*. Si tratta forse del libro in cui Adorno, a parte i *Minima moralia*, s'è sentito personalmente più coinvolto, in cui perviene ad una felicità espressiva e a uno splendore letterario, che forse prima non aveva mai raggiunto. È significativo che Adorno abbia confessato a Gehlen che questo era tra i suoi lo scritto che meno s'appoggiava alla sociologia. Nello sforzo di giungere a un profilo antropologico da ricavare dalla sequela delle opere affrontate, Adorno, in adesione appassionata alla musica mahleriana, ne fa scaturire gli impulsi e le tensioni espressive latenti. Ad Adorno tale musica – i suoi Lieder e le sinfonie – ricorda il «lungo sguardo di struggimento» della *Recherche* proustiana. In entrambi questi autori egli riconosce che «...una gioia e una malinconia senza limiti pongono il loro enigma, che trova il suo ultimo asilo nella proibizione di immagini di speranza»¹⁰. Viene nominato ciò che sembra relegato nell'oblio ed è tratta in salvo l'idea di fanciullezza che li guida. Emergono, nelle pagine di questo straordinario saggio, i ricordi di Mahler e quelli di Proust, dietro i quali s'intravedono le esperienze infantili dello stesso Adorno,

⁹ Th.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.

¹⁰ Th.W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1960; trad. it. di G. Manzoni *Mahler: Una fisiognomica musicale*, in *Wagner; Mahler: Due studi*, Einaudi, Torino 1966,

precocemente imbevute di amore per l'arte; il quale tende a cogliere il gesto mimetico della musica, senza per questo dimenticare la necessità di un esame strutturale, che è accanito e minuzioso, delle composizioni mahleriane. Il linguaggio musicale di Mahler impiega materiali familiari il cui senso tradizionalmente viene, nel contempo, infranto. Si tratta di ricostituire «...una totalità viva dalle macerie del mondo musicale reificato»¹¹. Mahler sa, nei suoi frantumi, raggiungere espressivamente la verità, pur, in apparenza, indulgendo al *Kitsch*.

«Per tutta la vita – si legge nel discorso commemorativo tenuto a Vienna da Adorno nel 1960 – la sua musica è stata dalla parte di coloro che escono dalla collettività cadendo in rovina, con il povero tamburino, con la pattuglia perduta, con il soldato che anche da morto deve continuare a suonare il tamburo. Per lui la morte stessa non è che la continuazione dell'infelicità terrena, di un cieco furibondo tormento»¹².

La sovranità dell'individuo è entrata in crisi nel momento in cui prevale un'autoconservazione senza io, cioè una sorta di individualismo senza individuo. Ma la sovranità, piegata ad altro, e, con essa, la disciplina devono in qualche modo venir mantenute e consegnate alla parte forte dell'io cui spetta di aiutare quella debole, sottraendola alla propria afasia. Si tratta di far parlare ciò che sembra incapace di dire. L'urgenza di dar espressione a ciò che sta per soccombere, gravato dal destino che fa sì che ci sia speranza, infinita speranza – come sancito da Kafka –, ma non per noi, sfida l'ineffabile. Per Adorno la musica di Mahler denuncia il compimento del corso del mondo e ne vede il crollo come momento di verità. «Nella sua musica egli perora la causa dell'astuzia contadina contro i padroni, di coloro che tagliano la corda un momento prima del matrimonio, degli *outsiders*, degli incarcerati, dei fanciulli indifesi, dei perseguitati, delle postazioni perdute»¹³. Dal passato remoto riemergono esperienze inconscie date per irreparabilmente scomparse, le quali sbugiardano una razionalità che non sa raccogliere in sé e dar loro voce alle sofferenze della natura. Invece di elevare a sé la natura, per concederle finalmente un riscatto, la ragione le si sovrappone, opprimendola, e, con ciò, ne rafforza le tendenze distruttive. La *ratio* accecata del dominio impedisce alla natura di strapparsi alla condanna che la inchioda al mutismo.

pp. 266-67.

¹¹ *Ibid.*, p. 173.

¹² Th.W. Adorno, *Wiener Gedenkrede* (1960), pubbl. dapprima in «Neue Zürcher Zeitung», Juli 1960, poi in Th.W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963; trad. it. di G. Taglietti *Mahler. Discorso commemorativo di Vienna*, in Th.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, p. 90.

Sulla spinta di un'intuizione fulminante Adorno sentenza: «Solo a Mahler potrebbe adattarsi il termine di «realismo socialista», se esso non fosse così degradato dalla dittatura»¹⁴. E aggiunge: «Legittimo erede di quella posizione è Alban Berg»¹⁵. Adorno così richiama il suo maestro di composizione a Vienna, che una così forte impronta ha lasciato su di lui, musicalmente e non solo musicalmente. A un anno dalla morte, gli dedicherà la monografia dal titolo *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergang*.

Spesso Adorno accosta le sinfonie mahleriane al romanzo ottocentesco cogliendo aspetti che fanno delle vicende insite nelle sue composizioni una sorta di *peripezia*, in cui, profeticamente, vengono colti momenti del secolo successivo. Mahler ha segnato una svolta, aprendo il varco all'irruzione della musica nuova.

Convinto che Mahler, al pari di Proust, sappia raggiungere l'infanzia di ciascuno, Adorno aveva deciso di soffermarsi su questo compositore ben presto, assai prima di quel 1960, in cui gli dedicò la monografia. Nel 1936, anno in cui gli morirono la zia materna, la pianista Agathe Calvelli Adorno, cui fu affettuosamente legato, e Alban Berg, mandò alla rivista «23» il suo primo scritto su Mahler. Lo sforzo iniziale di comprensione di questa musica avviene in relazione alla perdita di una persona cara, seguita poco dopo da un'altra perdita dolorosa. Essa, pertanto, subito, assume il carattere di una meditazione sul tema del *congedo*, in cui l'esigenza di una riconciliazione vibra nel pieno della disperazione. Forse la ragione della fortissima attrazione esercitata su di lui da Mahler si deve al fatto che l'intera musica di questo compositore, dai *Lieder eines fahrenden Gesellen*, attraverso l'esito sublime del *Lied von der Erde*, alla *Nona Sinfonia*, si presenta come un congedo.

La riflessione filosofica sulla musica, sulla sua odissea attraverso il secolo ventesimo, porta Adorno a promuovere la libertà musicale per evitare un'attività compositiva affidata al caso e per mettere in guardia da un bisogno di ordine orientato sugli schemi. Si veda, a proposito, *Vers une musique informelle* (1961), che è stimolato dall'incontro con la musica di Boulez.

IV

Un lavoro non meno intenso, anche se forse meno coerente e articolato, è stato svolto da Adorno in campo letterario, come testimoniato in particolare, ma non

¹³ Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, cit., p. 179.

¹⁴ *Ibid.*

esclusivamente, dalle raccolte intitolate *Prismen* (1955) e *Noten zur Literatur* (1958).

Va detto subito che un rilievo particolarissimo assumono, nell'orizzonte letterario adorniano le figure di Kafka e Beckett.

Il carattere enigmatico dell'opera di Kafka ha stimolato interpretazioni a valanga, che hanno finito per sovrapporsi le une alle altre, muovendosi in direzioni diverse, con effetti babelici. Gli sforzi interpretativi vengono stimolati dai testi kafkiani, ma, nel contempo, anche da essi ostacolati. In definitiva, si può dire che quest'opera non tollera le interpretazioni; essa, infatti, sembra dirci «È così» per aggiungere immediatamente «Com'è che lo so già?»¹⁶. Adorno trae da questo una lezione: bisogna prendere le mosse, nel caso di Kafka, dalla letteralità del testo e rifuggire accuratamente soprattutto dalle interpretazioni filosoficamente preconfezionate. Ciò che viene meno, nelle narrazioni di Kafka, è lo stesso linguaggio, il quale è ridotto in frantumi. Non ha senso parlare, a proposito di quest'autore di interpretazione psicoanalitica. Si tratta di una psicoanalisi tradotta in parole, cioè applicata.

Con una di quelle impennate fulminee che hanno reso celebre la sua scrittura, capace degli accostamenti più insoliti, che rendono le sue pagine simili a vortici, dando vita spesso a cortocircuiti vertiginosi, in *Aufzeichnungen zu Kafka* (1953) Adorno mette in evidenza come ciò che viene da Kafka narrato si avventi sul lettore «come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali»¹⁷. Questi effetti di sorpresa e di apprensione riattivano nel lettore uno stupore che sembrava essersi sopito. Si tratta di un vero e proprio *shock*. La prosa allegorica, che aveva, perché tale, affascinato Benjamin, non ricorre all'espressione, ma al rifiuto di quest'ultima. È come se si desse un'interruzione.

Le narrazioni di Kafka rientrano in un genere che sembra si possa definire un romanzo poliziesco in cui non si riesce a scoprire il colpevole. I suoi personaggi, a loro volta, sono schiacciati dalla fatica di portare a compimento il processo di formazione al punto che ognuno deve ripercorrere le tappe dell'infanzia per essere sicuro della propria identità, insidiata di continuo dall'instabilità dell'io e dal pericolo di una ricaduta, l'ossessione della quale pone in risalto le pulsioni animali legate all'aspetto spesso zoomorfo di tali personaggi. Adorno non esita a dire: «I protocolli ermetici di Kafka

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Th.W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka* (1953), in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955; trad. it. *Appunti su Kafka*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 250-51.

contengono la genesi sociale della schizofrenia»¹⁸. L'individuo è lacerato tra conformismo e ribellione.

Tutta la storia precedente si ripropetta come un inferno, creato dalla borghesia e portato, come sa il lettore, alle estreme conseguenze dal nazismo, di cui Kafka stesso, per sua fortuna, non fece direttamente l'esperienza, ma che, certo, si è sentito cadere a poco a poco addosso come un incubo incombente. *Il Processo* è un *processo* al processo. Il mimetismo kafkiano costringe il potere a farsi riconoscere per quel che è, a svelarsi come mitologia. Gli accusati vengono considerati in torto, non perché colpevoli – infatti non sono colpevoli proprio di niente –, ma perché tentano di tirare il diritto dalla loro parte. La mitologia non sopporta di vedersi allo specchio, perché rischia di non reggere a ciò che, nello specchio stesso, le viene svelato, e avverte per sé il pericolo mortale di dissolversi. Il mondo viene asservito per mezzo di oggettivazioni, da cui si tratta di lasciar trasparire qualcosa, che si offra ad una decifrazione. In Kafka c'è una sorta di teologia inversa: il sottrarsi al contesto della natura viene promesso unicamente a una vita materialmente rovesciata. Si prende l'avvio pertanto dal basso. Nella modernità degradata riemerge così la preistoria.

In Beckett la letteratura si radicalizza ulteriormente nella protesta contro la condizione sociale imperante. Si può dire anzi che non v'è più nemmeno una vera e propria protesta. Nel saggio adorniano su *Fin de partie* si mette in evidenza come un atteggiamento di asceti radicali conduca alla soppressione di ogni esternazione diretta del positivo. In Beckett l'assurdità, che colpisce anche la sfera emotiva, viene corredata di immagini e ci si abbandona ad essa senza secondi fini. Si attiva l'arte dell'omettere. Ciò che è omissso sopravvive in quanto viene evitato, come accade alla consonanza nella teoria dell'armonia della musica atonale. Senza protesta esplicita è la realtà stessa, abbandonata a se medesima, a ubbidire alla regressione fino al punto di non disporre più di alcun concetto nei suoi riguardi. Prevale incontrastata una desolazione in preda ad un ammutolimento generale. L'espressione si riduce a mera gestualità. I personaggi che si muovono in un mondo desertificato, dove il disastro completo e definitivo è stato già consumato, sono larve, residui di umanità, mutilati o ciechi e paralitici, in preda ad appetiti frustrati e ad acciacchi umilianti. Manca la minima consapevolezza della portata della catastrofe che s'è abbattuta su un mondo derelitto. Tali larve si imprigionano in un

¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸ *Ibid.*, p. 262.

involucro difensivo che lede alle radici ogni comunicazione. «Nessun pianto scioglie la corazza: rimane il volto su cui le lacrime si sono disseccate»¹⁹. Le lacrime sono un liquido da intendere in senso puramente fisico, simili a uno spurgo. Si soggiorna, per uno scherzo beffardo, in una sorta di terra di nessuno, che risulta essere qualcosa di irrapresentabile. Negli anti-drammi beckettiani vige la più totale assenza di collocazione. Ne *L'Innomable* svanisce l'identità di un individuo la cui esistenza è ridotta al proprio linguaggio. Non ci sono che parole cui seguirà il silenzio: un istante, un lungo, in apparenza interminabile, istante, troncato da una fine che avviene insieme troppo presto o troppo tardi, comunque sempre nel momento sbagliato. Tutto ciò è talmente terribile da non poter venir accolto come vero. La risposta di Beckett sembra essere: «Sì è terribile, certo, ma è così».

Kafka distrugge ciò che apparentemente è sensato, aprendosi così ad una pluralità possibile di interpretazioni; Beckett, procedendo con ancora maggiore radicalità, demolisce il senso fino a ridurlo ad absurdità. Ogni possibile senso viene escluso dalla rappresentazione dell'irrapresentabile. La protesta, resasi impotente, s'è vanificata in quanto tale. Sul mondo è calata una luce cruda che significa solo l'esilio dal senso. Una prosa scarnificata, ridotta all'osso, non concede più di disporsi in parabole.

V

Nella musica e nella poesia Adorno si sforza di trovare un ultimo estremo 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 romantico, diventa sempre più vivido lampo in cui il possibile sorvola la propria impossibilità»²⁰.

La riflessione sulla lirica odierna conduce Adorno a cimentarsi con una delle vette della poesia tedesca. Nella conferenza alla Hölderlin Gesellschaft di Berlino del 1963, pubblicata nella «Neue Rundschau» e compresa infine nelle *Noten zur Literatur*, Adorno fissa un punto di importanza decisiva per la comprensione, anche e soprattutto, della lirica a noi più strettamente contemporanea: le intenzioni di un autore sono ricostruibili solo se si oggettivano nei suoi testi. Hölderlin, che egli si prodiga – e poteva

¹⁹ Th.W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*; in *Noten zur Literatur 2*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; trad. it. *Tentativo di capire il «Finale di partita»*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, vol.1, p. 276.

²⁰ Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, cit., vol. 1, p. 60.

essere diversamente? – a separare dall'interpretazione considerata «esoterica» fornite da Heidegger e da quelle, ulteriori, che si sono avvicinate sulla sua scia, si consegna interamente alla costruzione dell'opera, ne è l'organo. Le intenzioni possono addirittura sparire nel risultato; conta solo il contenuto di verità dell'opera. In nome di questo Adorno pronuncia un «no» secco sia alla ricostruzione della genesi dell'opera sia ai metodi biografici. Il procedimento immanente, che Adorno indica come il solo non fuorviante, consente di penetrare nella configurazione dei singoli elementi che, nella loro somma, «significano più di quanto intenda la struttura»²¹. Bisogna ricavare dalla poesia ciò che ci si deve proibire di estrarre con la violenza. In Hölderlin il messaggio contenuto nelle poesie è reso utilizzabile per il momento espressivo grazie a interruzioni fatte con arte, a una paratassi che elude la gerarchia logica della sintassi subordinante. Ciò che Hölderlin vuol far parlare è il linguaggio stesso. La paratassi, qui invocata da Adorno, alla quale anch'egli, in qualità di saggista, ha cercato di attenersi, afferma il primato dell'espressione, grazie alla quale il linguaggio s'innalza al di sopra del soggetto proprio partendo dalla libera soggettività. Non c'è una lingua già adeguata al soggetto; non c'è una verità precostituita. La poesia, in quanto tale, nel suo stesso modo di procedere, suona come accusa al dominio esercitato sulla natura denunciando la repressione che gli è insita. Non si dà nella poesia l'assolutizzarsi dell'auto-affermazione. Negli ultimi grandi inni hölderliniani la soggettività non è né l'assoluto né l'elemento ultimo. Hölderlin si pone contro il mito della «divinizzazione di sé da parte dell'uomo»²². Egli si allontana, così, dall'idealismo come filosofia dell'identità, mettendosi, al contrario, dalla parte del non-identico.

La ribellione dell'arte si esplica in primo luogo contro la riconduzione di sé a qualsivoglia schema prefissato. Solo così si spiega fino in fondo l'avversione ad ogni forma di industria culturale, di cui l'arte d'avanguardia, la poesia da Baudelaire in poi, nei suoi momenti più alti, è l'opposto inconciliabile. La modernità è tenuta, se necessario, a porsi anche contro se stessa. Pur di non subordinarsi al pre-costituito l'arte deve indursi anche a disarticolare il linguaggio e ad introdurre caos nell'ordine. In una conferenza tenuta a Münster nel 1962, dal titolo *Fortschritt (Progresso)*, della cui importanza per la comprensione del pensiero adorniano s'è subito accorto Habermas, è fatto risaltare il carattere ambiguo del termine stesso che dà il titolo al saggio. Emerge

²¹ Adorno, *Paratassi*, in *Note per la letteratura*, cit., vol. 2, p. 131.

²² *Ibid.*, p. 164.

immediatamente un paradosso: ciò che viene desiderato e che costituisce la spinta principale a invocare e a promuovere il progresso è la felicità, ma è proprio essa, la felicità, a rischiare di venir perduta con il trionfo del progresso medesimo. Progresso significa liberarsi dai ceppi del potere «magico e tirannico»²³. Esso si attua veramente proprio là dove finisce. Non deve venir ridotto a mero dominio della natura, se si vuole evitare che esso si riduca a una fede cieca come quella dei vecchi miti. Non bisogna mai dimenticare che la violenza naturale prosegue nella sottomissione della natura.

Adorno richiama un'immagine di grande suggestione, che ha il potere di rievocarci celebri momenti della filosofia classica tedesca, soprattutto certe pagine di Schelling: quella del Gigante, dal quale si sprigiona una forza di trasformazione travolgente che altera i tratti familiari del mondo. Il gigante «si mette lentamente in moto dopo un sonno durato un tempo memorabile, e poi si avventa e calpesta tutto ciò che gli capita sul cammino; tuttavia questo suo rozzo svegliarsi è l'unico potenziale di emancipazione; in tal modo l'irretimento nel pregiudizio naturalistico, nel quale il progresso stesso si inquadra, non ha l'ultima parola»²⁴. Non si potrebbe, in modo più lapidario ma insieme eloquente, dare, in ultima istanza, nonostante tutto, il proprio sia pur tormentato «sì» al processo terribile, ma liberatorio, della modernità. La ragione come autocoscienza si impone come l'indispensabile correttivo della ragione ridotta a mera funzionalità. Adorno prende qui, direi definitivamente, le distanze da ogni forma di luddismo, di anti-tecnica per principio. L'arte è vicinissima a tale consapevolezza che è propria dell'auto-critica della ragione: ha rispetto per il materiale su cui pure esercita una padronanza, la quale, però, non è basata sul dominio. Accenti di questo tipo, invocanti un lasciar essere le cose quel che sono, Adorno avrebbe potuto trovarle, dopo tutto, anche in Heidegger, almeno qua e là, in certe pagine, qualora, rinunciando a un partito preso, avesse saputo ascoltarle.

Il progresso è dubbio possa valere per lo sviluppo artistico ed è da negare recisamente per la storia della filosofia. Buono è ciò che si svincola, che trova un linguaggio, che spalanca gli occhi. «Inestinguibile nella resistenza al mondo fungibile dello scambio è quella dell'occhio, che non vuole che i colori del mondo siano annientati»²⁵. Nella sua fedeltà a se stessa, e a ciò che, grazie ad essa, s'illumina, l'arte

²³ Th.W. Adorno, *Fortschritt*, in *Stichworte. Kritische Modelle*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963; trad. it. di M. Agrati *Progresso*, in *Parole chiave*, SugarCo, Milano 1974, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵ Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 366.

deve saper indursi anche a rinunce dolorose. Qualsiasi ingenuità oggi le è preclusa. E questo implica un costo non indifferente. All'arte si impone di spiritualizzarsi, col rischio di perdere quella dimensione «materiale» che essa sente come il proprio elemento. «L'arte, che rinuncia alla felicità di quella varietà di colori di cui la realtà defrauda gli uomini e con ciò rinuncia a tutte le tracce sensibili del senso, è l'arte spiritualizzata: in tale inflessibile rinuncia alla felicità infantile tuttavia l'arte è allegoria di una felicità che è presente senza parere, ma con la clausola mortale del chimerico: di non essere»²⁶.

²⁶ Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 220.