

## L'utopia dell'estetico in Adorno

Giovanni Matteucci, Università di Bologna

1. In questo intervento tenterò, di fatto, di avvalorare la tesi della centralità del problema dell'estetica, o meglio: del problema dell'*estetico*, in Adorno. È certo stata una casuale fatalità che *Teoria estetica* diventasse l'ultima opera – peraltro incompiuta, non rifinita – di Adorno. Tuttavia essa può considerarsi propriamente un punto di approdo della speculazione adorniana non da ultimo perché comporta, in qualche misura inaspettatamente, una concezione positiva del potenziale utopico dell'arte, lueggiando così un orizzonte prospettico verso il quale si potrebbe pensare incamminato il pensiero dialettico-negativo nel suo complessivo arco speculativo.

Come si è precisato, questa implicazione utopica della teoria estetica adorniana appare per certi versi inaspettata. Sono infatti ben noti gli strali che Adorno ha indirizzato contro teorici e artisti che hanno propugnato la centralità dell'elemento utopico all'interno dell'arte – su tutti Brecht, spesso bersaglio di aspre polemiche. Eppure ciò non significa che non ci sia in Adorno una residualità utopica propria dell'opera d'arte; anzi, proprio tale residualità utopica costituisce un fulcro della sua concezione dell'estetico in generale. Per far emergere ciò, la mia esposizione dovrà innanzitutto soffermarsi sul significato complessivo dell'estetico in Adorno<sup>1</sup>, per poi volgersi ad approfondire alcuni dei passi in cui Adorno tematizza più esplicitamente la questione dell'utopia in rapporto all'estetico.

2. Che cosa va inteso con “teoria estetica”? La locuzione impiegata da Adorno non equivale semplicemente a “filosofia dell'arte”. *Teoria estetica*, come opera, non coincide neanche con un trattato di estetica, ovvero con un’“Estetica” in senso canonico. Il titolo dichiara come l'estremo scritto di Adorno non verta nemmeno su una teoria, o dottrina, *dell'estetico*. Esso, nella sua paradossale semplicità, designa piuttosto una teoria che di per sé viene qualificata come estetica. Il motivo di questa qualificazione può essere evinto dalla collocazione dell'opera nel contesto speculativo generale di Adorno. Benché il nucleo germinale di *Teoria estetica* risalga almeno al 1958<sup>2</sup>, dopo *Dialettica negativa* (1966) Adorno si dedica all'ultima fase della sua elaborazione poiché gli diventa chiaro come l'opera sull'estetica dovesse costituire lo svolgimento di alcuni temi messi chiaramente a fuoco proprio in *Dialettica negativa*. In tal senso è lecito ritenere che *Teoria estetica* riconsideri il contenuto di *Dialettica negativa* da un punto di vista complementare, al di là di qualsiasi ipotesi di una contrapposizione tra le due opere. Ma allora l'attributo “estetica” apposto a “teoria” va sottolineato con enfasi: esso evidenzia la connessione stretta tra la questione dell'*aisthesis*, della sensibilità, e una teoria che, in virtù della propria radicalità dialettico-negativa, accetta il rischio di comprometersi con la sensibilità. E – come è attestato dall'orizzonte dell'utopico di cui

---

1 Per uno svolgimento meno cursorio degli argomenti su cui si basano queste considerazioni si rinvia senz'altro a G. Matteucci, *L'artificio estetico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 97-172.

2 È infatti nel semestre 1958-59 che Adorno tiene il suo primo corso di estetica di fatto incamminato verso quello che sarà il corpus testuale di *Teoria estetica*. Per queste lezioni cfr. Th.W. Adorno, *Ästhetik* (1958/59), a cura di E. Ortland, Suhr-kamp, Frankfurt a.M. 2009.

si dirà qualcosa in seguito – questa contaminazione è tale da produrre un contraccolpo notevole sul risvolto politico della teoria, benché in una maniera non diretta, non immediata.

Occorre mettere bene a frutto questo primo indizio ottenuto dalla riflessione sul significato di “teoria estetica”. Avere a che fare con il problema del sensibile significa avere a che fare con il problema della manifestazione. La sensibilità è infatti la dimensione ricettiva secondo cui qualcosa si mostra, si manifesta, inesorabilmente alla percezione. *Teoria estetica* è tenuta dunque a misurarsi, in primo luogo, con il processo della manifestazione. Tale processo è qualcosa che non sta in nostro potere. Esso comporta la partecipazione del soggetto, ma non nel ruolo di un puro principio di determinazione attivo. La sensibilità come tale è piuttosto il segno, il perimetro, della nostra finitudine, come direbbero altri filosofi.

In termini più utili per la comprensione del pensiero di Adorno, la condizione ricettiva del sensibile implica, necessariamente, un’alterità rispetto al soggetto. Ed è proprio qui che si incontra il problema di fondo della riflessione adorniana, che può essere così riassunto: è possibile confrontarsi con un’alterità senza fare, per ciò stesso, violenza a questa alterità? È possibile cogliere l’altro, senza, con questo stesso movimento, ridurlo eliminandone la costitutiva differenza? È – ancora – possibile pensare un’alterità senza deturparla nella sua stessa alterità, senza cioè metabolizzarla in un sapere, in una griglia categoriale che annulli le differenze facendo violenza in ciò che è radicalmente altro?

“Estetica” in senso adorniano è una teoria che esige e ricerca un’apertura all’idea di un’alterità che deve essere preservata nella sua differenza. Ma ciò significa che tale alterità deve restare un enigma *all’interno* della teoria stessa, più che “per” essa. Se tale alterità venisse decifrata o anche solo tematizzata, essa non agirebbe più nella sua peculiare differenza, diverrebbe una di quelle proprietà su cui il pensiero categoriale esercita la propria egemonia. In ciò risiede la scommessa speculativa di Adorno, che può essere compresa solo in relazione alla negatività della sua dialettica. Quest’ultima deve essere negativa in quanto deve sperimentare il fallimento: fallendo e solo fallendo essa preserva quella negatività che è il vero motore dello sforzo del pensiero. In effetti, un tale accento sul negativo come motore del processo dialettico era già ampiamente riscontrabile sia in Hegel sia, soprattutto, in Marx, laddove in tali contesti affiorava la dottrina cruciale della negazione determinata che qualifica il momento antitetico e lo valorizza a scapito di quello sintetico. Mentre però in Hegel (e tutto sommato in parte anche in Marx) tale teoria del negativo valeva innanzitutto macroscopicamente, come schema di un processo logico generale, in Adorno lo scacco del negativo si produce e si incontra nel ganglio più minuto, nel singolo incontro e nel singolo sforzo monadologico della conoscenza concreta. Ora, si potrebbe dire che *Teoria estetica* tenta di rivelare esattamente che cosa provoca lo scacco che coincide con questa insolita produzione di conoscenza. In questione è un fattore di movimento, che va colto chiedendosi in che modo esso debba configurarsi per provocare lo scacco. E questa è una domanda estetica in quanto relativa al *come* prima che – categorialmente – al *cosa*. Ma in quale maniera definire questa alterità?

Come è chiaro almeno a partire da *Dialettica dell’illuminismo*, l’autentica alterità è costituita per Adorno anzitutto dalla “natura”. Non a caso, per lui il rapporto con la natura è il paradigma del modo in cui il soggetto umano ha fatto in generale i conti con

l'alterità. E ciò è avvenuto e avviene perpetrando una relazione di dominio che consiste nel riportare l'altro a sé, in un conoscere attraverso la determinazione mediante un pensiero che è semplicemente *identificazione*. In tale movimento, però, il conoscere si configura al tempo stesso anche come allontanamento dell'oggetto nella sua peculiarità, nella sua individualità, nella sua singolarità che è innanzitutto sensoriale. E dunque come una rimozione dell'estetico in quanto tale, ovvero come una sua sterilizzazione nell'alterità più minacciosa. L'esperienza sensibile dell'oggetto viene depauperata della sua molteplicità sensoriale in nome dell'etichettamento concettuale. L'oggetto viene, si potrebbe dire, *an-estetizzato*.

Ciò ha conseguenze radicali e inquietanti soprattutto allorché il termine oggettivo del confronto è un altro uomo, un altro soggetto. Nel momento in cui noi ci limitiamo a identificare la persona che abbiamo davanti (magari come un qualche ruolo, sociale o privato, che essa incarna), ne neutralizziamo la carica qualitativa e ne sviliamo la peculiarità sensibile – come ben sa il caricaturista la cui arte consiste nel ricondurre a stereotipi socialmente comunicativi nell'immediato i tratti invece singolarissimi di un volto individuale. Contro questa neutralizzazione dell'alterità, Adorno invoca l'uscita dal cerchio magico della chiusa autodeterminazione del soggetto nella sua medesimezza. L'apertura all'alterità è ripresa di contatto con l'altro, e dunque è un atto intrinsecamente estetico, sensibile, sensoriale, tattile.

L'immagine che Adorno adopera per indicare il recupero di questo contatto tangenziale, che non può mai essere più che minimale, è quella del «brivido». L'opera d'arte, egli dice, dà la pelle d'oca: «alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica»<sup>3</sup>. La situazione descritta è quella dell'essere sfiorati da ciò che non ci si aspetta e che incombe, ambiguamente a metà tra lo spavento per la minaccia di qualcosa che potrebbe annichilire e il piacere per il senso di un'ulteriorità con cui si entra in contatto in una promessa di solidarietà. La carica erotica (in senso platonico) del mondo, della dimensione qualitativa non può che essere subita, ma in una prospezione di attività. Tale è il contatto che viene esperito dal concetto come proprio scacco. Ed è appunto in questo senso di alterità radicale, irriducibile eppure desiderata, che risiede la “positiva negatività” dell'estetico per Adorno.

Per esprimere questo passaggio concettuale, Adorno utilizza una serie di termini e metafore in connessione con il fuoco. Ad esempio, lo spirito (cioè la ragione non intesa nel senso illuministico, o addirittura riduttivamente positivistico) è virtuoso solo se sa «accendersi» al contatto con la natura, e con ciò “sublimarsi” in altro dalla mera spiritualità affermativa della *ratio*: «in quanto negazione siffatta dello spirito che domina la natura, lo spirito delle opere d'arte non si presenta come spirito. Esso si accende in ciò che gli è contrapposto, nella materialità»<sup>4</sup>. In questa e nelle altre metafore ignee, di assoluto rilievo è la scintilla, l'attrito che provoca calore, che accende. Non a caso l'opera d'arte viene equiparata da Adorno a un fuoco d'artificio<sup>5</sup>, ove l'attimo dell'accensione, cioè della sperimentazione dell'alterità, è al contempo ciò che si consuma nell'accadimento estetico. Di per sé è un istante che non si può protrarre;

3 Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 449-450.

4 Ivi, p. 159.

5 Cfr. Ivi, p. 109.

fissarlo vorrebbe dire ricadere in una forma di sostanzializzazione identificante. Occorre invece accendere le scintille e dar loro corso senza cedere alla nostalgia per la scomparsa che si avverterà subito dopo. Con questa criptocitazione di Valéry (da cui Adorno presumibilmente mutua la definizione dell'opera d'arte un fuoco d'artificio<sup>6</sup>) Adorno addita un livello che si trova al di là di tutte le stratificazioni analitiche, critiche, psicologiche, politiche e così via, che non costituiscono il cuore dell'esperienza dell'arte e che pure sono in essa riscontrabili. Tutti questi strati che occupano le analisi relative ai vari aspetti dell'opera d'arte non sono che, per così dire, depositi di combustibile. La "vera" esperienza estetica risiede nel momento della conflagrazione dell'opera, mentre ciò che resta di questa esperienza è il detrito, il residuo della combustione.

Una questione da considerare è che, se questo fuoco d'artificio è l'unico modo di fare esperienza dell'alterità, Adorno istituisce un curioso paradosso: dobbiamo, attraverso l'analisi, utilizzare tutti gli strumenti che abbiamo a disposizione per far accadere qualcosa che comunque, di per sé, non può essere governato dall'interno né predisposto attraverso alcuno strumento premeditato. Detto in altri termini, il fuoco d'artificio configura un accadimento a cui possiamo solo avvicinarci il più possibile e che *non è, ma potrebbe soltanto essere*.

Forse è perciò che Adorno descrive talvolta l'esperienza dell'estetico in termini di "esposizione" all'opera d'arte. In primo luogo, infatti, il rapporto con l'opera d'arte risulta fecondo solo se viene risolta la questione della distanza rispetto ad essa: occorre saper assumere la giusta collocazione nei confronti dell'opera, né troppo vicini né troppo lontani, poiché nel primo caso ci si limita ad analizzare, a compere un'esperienza conoscitiva, nel secondo si resta indifferenti, freddi, a-musici. La giusta distanza di esposizione all'opera d'arte è ciò che innanzitutto rende possibile l'esperienza estetica: «l'esperienza estetica pone anzitutto distanza tra chi osserva e l'oggetto.

Nell'idea di osservazione senza interesse ciò traspare. Sono gretti coloro il cui rapporto con le opere d'arte viene dominato dal chiedersi se e in quale misura, ad esempio, ci si possa mettere al posto dei personaggi che appaiono in esse; tutte le branche dell'industria culturale si basano su ciò e consolidano così la propria clientela. Quanto più l'esperienza artistica possiede propri oggetti, quanto più è in un certo senso vicina ad essi, tanto più anche si allontana da loro; l'entusiasmo per l'arte è estraneo all'arte. Quindi l'esperienza estetica, come sapeva Schopenhauer, spezza la signoria dell'autoconservazione ottusa, modello di uno stadio della coscienza in cui l'io non avrebbe più la propria felicità nei propri interessi, in fin dei conti nella propria riproduzione»<sup>7</sup>.

Tra i nuclei nevralgici di *Teoria estetica*, vi è una sorta di microtrattato antiermeneutico in cui Adorno critica il concetto di comprensione<sup>8</sup>. A suo parere, infatti, a qualificare l'esperienza estetica è il fatto che in essa non si tratta affatto di risolvere l'opera d'arte nella comprensione (realizzando il programma di Gadamer, per il quale «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica»<sup>9</sup>), ma piuttosto di capire l'incapibilità

6 Mi permetto di rinviare, al riguardo, a G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella teoria estetica di Adorno, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", Rivista On-Line 2012, 1, pp. 165-182 (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10542>).

7 Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, op. cit., p. 473.

8 Cfr. Ivi, pp. 159 ss.

9 La sintesi di questo programma si può vedere nel saggio del 1964 *Estetica ed ermeneutica*, trad. it. in H.-G. Gadamer, *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Marietti, Genova 1986, pp. 71-79.

dell'opera d'arte. In questione è la *Unbegreiflichkeit*, la non-concettualità, dell'opera d'arte, il suo non-poter-essere-catturata, presa, afferrata, colta concettualmente. Ma ciò non significa attribuire irrazionalità all'opera. Bisogna pur sempre *capire* sia *che* l'opera d'arte è incapibile sia *perché* essa è tale. Con la *Unbegreiflichkeit* non viene allora dato rilievo a un elemento sterilmente opposto alla razionalità. L'incapibilità così sottolineata è piuttosto un innesco che dà luogo allo sforzo di un concetto. L'opera d'arte come tale può perfino configurarsi come una compaginazione di concetti; basta pensare a un prodotto letterario. Il problema è però che, nel contesto dell'opera, un concetto non agisce come concetto, ma viene impiegato come combustibile per far accadere l'esperienza estetica che è in questione. Tutto ciò che possiamo utilizzare nell'opera diventa puro materiale per consentire questa configurazione. Il punto di fondo è la ricerca di qualcosa che non deve permanere come – e che nemmeno possiede – un contenuto determinabile.

Sembra questa la migliore introduzione alla questione dell'utopico in un contesto nel quale persino il contenuto più significativo, anche altamente politico, non può essere altro che combustibile, e dunque è destinato a consumarsi, a scomparire nella consunzione dell'esperienza dell'arte, se deve darsi esperienza dell'arte. Cominciamo così a comprendere la posizione adorniana nei confronti delle opere di Brecht e di Sartre, o anche dell'estetica di Lukàcs. In tutti questi tentativi l'arte viene usata per veicolare contenuti, ancorché ideologicamente nobili; di per sé, tuttavia, essa scompare. Nell'utilizzo, ad esempio, del teatro a fini di propaganda, a rimetterci è l'arte e, con essa, quella possibilità di senso dell'alterità che soltanto l'esperienza dell'estetico, intesa nel modo sopra descritto, garantisce. L'arte non può essere ridotta a messaggio<sup>10</sup>. Se così fosse essa entrerebbe senza resti nel mercato delle idee, dal momento che – a dispetto di quel che pensano molti sedicenti rivoluzionari – è fiorente anche un mercato delle idee rivoluzionarie, che trovano opportuni banchetti alla pari di qualsiasi altra merce. Il problema è che un luogo esterno al sistema non esiste se ci si pone esclusivamente (o “puramente”) dal punto di vista del concetto, del contenuto della determinazione reale o potenziale. L'unico contenuto di alterità è affidato all'indeterminazione, che sopravvive dove si attesta una singolarità che non si lascia fagocitare dalla totalità, dove si manifesta una naturalità che non si lascia assorbire dallo spirito, dove deflagra un estetico che rimane nella propria incapibilità, così da mettere sotto scacco il concetto a prezzo della propria ineffettualità.

Per fare esperienza di ciò occorre passare dalla determinazione alla mimesi, sia in ambito estetico sia in ambito gnoseologico. È perciò che Adorno sostiene che anche il concetto deve recuperare il proprio carattere mimetico<sup>11</sup>, cioè la propria valenza estetica. Il concetto non deve solo dire (rimanendo chiuso nel perimetro della determinazione affermativa), ma anche mostrare, far accadere l'esperienza che va al di là del detto e della significazione, far accadere il proprio stesso scacco (come succede con l'esposizione all'esperienza estetica). E ciò significa non ridurre l'oggetto a contenuto concettuale, ma farlo essere presente grazie a un atteggiamento che prevede il diventare iconico del “significante”, come l'opera d'arte che dicendo mostra e mostrando dice. Anche per questo motivo ritengo che la teoria estetica costituisca la vera e propria teoria del linguaggio che ci ha lasciato Adorno. È in questa sede che egli cerca di afferrare ciò

10 Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, op. cit., pp. 172 e 331.

11 Cfr. Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 16.

che sostiene la sensatezza, il vuoto di senso in cui si insediano i discorsi sensati, a partire dalla vuotezza – come in Beckett. Mimesi è l'atto del mimo primordiale, che indossava le vesti della divinità o dell'animale sacro diventando e, anzi, essendo la manifestazione di ciò che personificava. Egli era tale manifestazione in senso forte. E in questo stesso senso, nella misura in cui dicendo mostrano, tanto opera d'arte quanto concetto sono manifestazioni mimetiche che mostrano la propria apertura all'alterità – che rivelano la propria carica utopica.

3. Proviamo a riepilogare. L'incapibilità riconosciuta all'estetico non comporta affatto l'invito a rinunciare al concetto, in virtù di una sterile contrapposizione ad esso. Al contrario, l'opera d'arte è incapibile perché spinge a utilizzare il concetto fino a sperimentarne lo scacco. Non si tratta dunque di accondiscendere a una vita estetica. Nel momento in cui si consuma lo sforzo del concetto portato all'estremo, solo lì si scorge il punto in cui termina la sua portata. Il concetto è, in tedesco, *Begriff*, termine che deriva da *begreifen*, "afferrare". È il gesto della mano che si protende per prendere ciò che si presenta davanti. Il braccio e la mano si protendono per far proprio qualcosa che era distante. Il concetto descrive un analogo gesto di appropriazione. Di conseguenza, l'incapibile non è laddove non si afferra per partito preso, laddove si rinuncia ad afferrare alcunché. Si sperimenta l'incapibile, al contrario, laddove si compie il massimo sforzo per afferrare mancando però la presa. Incapibile è ciò che sosta al limite della nostra portata, su cui la mano non può far presa pur protendendosi fino a farsene quasi toccare; non ciò che è troppo, o assolutamente, distante, ma ciò che appena lambiamo, che appena sfioriamo e che per converso ci sfiora: è un'assenza avvertita come senso di una presenza, della quale pure non si dà che il senso, nella sua evanescenza. Per questo è necessario esporsi all'opera d'arte esperendone il brivido.

Il carattere utopico dell'estetico consiste appunto in questa tensione verso un altrove che si fa sentire ma non si fa afferrare: un punto di prospettiva e di effrazione del reticolo concettuale, dove il concetto fallisce. Sotto questo aspetto non sembra implausibile cercare assonanze con il secondo Wittgenstein, che indaga il luogo in cui il linguaggio si sfrangia e incontra il proprio limite. È questo l'elemento che segna forse la più chiara distanza che Wittgenstein viene assumendo dal proprio *Tractatus*, distanza che non appare difforme da quella a cui si pone anche *Teoria estetica*. Infatti, mentre in apertura del *Tractatus* si afferma che «il mondo è tutto ciò che accade [*die Welt ist alles was der Fall ist*]», tutto ciò di cui è il caso, nella seconda fase del suo lavoro Wittgenstein mostrerà che nel mondo ci sono tanti elementi di cui "non è il caso"; il mondo non è popolato solo da accadimenti, contenuti, ma implica anche *modi*. Un'attenzione alla dimensione qualitativa che rivela altresì l'imprescindibile interesse estetico del secondo Wittgenstein, sollecito a cogliere atti avverbiali, gesti modali, posture che agiscono nel linguaggio senza che il linguaggio sia in grado di tematizzare in sé.

Eguale, secondo Adorno nella dimensione estetica è decisivo ciò che *non* accade, ciò di cui *non* è il caso, *was nicht der Fall ist*<sup>12</sup>. Ciò che conta, nell'opera d'arte

12 Cruciale, per comprendere questo aspetto decisivo, è il seguente passaggio: «il bisogno di interpretazione proprio delle opere in quanto produzione del loro con-tenuto di verità, è marchio della loro costitutiva insufficienza. Ciò che in loro è obiettivamente voluto esse non lo raggiungono. La zona di indeterminatezza tra l'irraggiungibile e il realizzato costituisce il loro enigma. Esse hanno

in quanto fuoco d'artificio, è l'esplosione, la deflagrazione come tale, il momento del brivido nel contatto con l'alterità, la pura manifestazione mediante il consumo della materia – non la materia residuale rilasciata dalla combustione.

Cosa c'entra questo con l'utopia? La domanda è lecita, anche perché in *Teoria estetica* sono rare le occorrenze del termine “utopia” o “utopico” (se ne contano non più di otto). Il più delle volte, inoltre, il termine ricorre in passaggi secondari. Vi è però un paragrafo<sup>13</sup> che, almeno redazionalmente, è intitolato *Nuovo, utopia, negatività*, e nel quale è esplicitamente affrontato il tema dell'utopia in rapporto all'opera d'arte. In esso ricorre un'immagine che Adorno impiega anche in riferimento all'*Appassionata* di Beethoven, quando osserva che un'opera d'arte configura un possibile che è sempre tale se è vero che «nella tastiera di ogni pianoforte c'è tutta l'*Appassionata*», tanto che «il compositore deve solo trarla fuori, e per questo naturalmente c'è bisogno di Beethoven»<sup>14</sup>. Siamo di fronte a una sorta di platonismo emendato, che probabilmente risale a Benjamin e alla sua *Premessa al Dramma barocco tedesco*. Secondo tale platonismo l'opera d'arte configura un possibile come tale, che è sempre e da sempre possibile. L'attività necessaria a configurare in quel modo una data costellazione è sì propria di un vero artista, di un genio, ma più semplicemente ha come presupposto una ricerca che anima anche un rapporto molto più ingenuo con il materiale estetico. Tant'è che nel paragrafo sull'utopia che si ricordava sopra l'immagine “platonica” della melodia già presente nella tastiera viene utilizzata in riferimento alle sperimentazioni casuali di un bambino in cui trova genuina espressione il senso del nuovo che agisce infraestheticamente: «il rapporto con il nuovo ha il proprio modello nel bambino che preme i tasti del pianoforte alla ricerca di un accordo ancora mai ascoltato, inviolato»<sup>15</sup>.

La frase e la similitudine appaiono estremamente semplici. D'altro canto, Adorno ha un modo di scrivere assolutamente sobrio. Al contrario ad esempio di Heidegger, egli non inventa termini nuovi, non forza mai il linguaggio, che per lui resta quel che è piuttosto che il deposito sacerdotale di sapienze riposte e recondite. Se si prende una singola frase di Adorno, essa risulta perfettamente comprensibile. Il problema è semmai capire la seconda frase dopo la prima, essendo quella adorniana una scrittura tendenzialmente brachilogica ed espressionistica, che vuole mettere sotto scacco il concetto ad ogni riga, in un'esperienza di fallimento progettato, programmato, ricercato, voluto del pensiero. Ecco perché potrebbe essere utile leggere Adorno mettendo un punto dopo ogni frase e lasciando una riga bianca con un a capo, come si fa con il secondo Wittgenstein. Qui, infatti, non c'è vera successione, non c'è elemento di passaggio, ma solo configurazione di costellazioni concettuali, solo capovolgimenti dialettici. In questo gioco coloristico di espressionismo filosofico diventa allora naturale sottolineare il viluppo delle aggettivazioni: «ancora mai ascoltato» (solo il bambino si atteggia così al pianoforte, mentre l'adulto è già formato e cerca il già sentito) come certa musica di Schönberg; «inviolato» (in questa ricerca del nuovo, di un possibile che non si è ancora mai configurato, c'è l'idea di una “inviolatezza” che dà l'idea del rispetto dell'alterità). Sono aggettivi che esprimono un “nuovo” che è *ancora*

---

contenuto di verità, e non lo hanno. La scienza positiva, e la filosofia desunta da essa, non lo raggiunge. Esso non è né ciò che accade nelle opere né la loro fragile logicità che loro stesse possono sospendere» (Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, op. cit., pp. 172-173).

13 Cfr. Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 45-46.

14 Ivi, p. 365.

15 Ivi, p. 45.

irriducibilmente “altro”, inarrivato.

Di conseguenza Adorno introduce il tema dell'utopia attraverso un recupero del motivo platonico già ricordato: «ma l'accordo c'è sempre già stato, le possibilità di combinazione sono limitate. In realtà tutto si trova già nella tastiera». Il nuovo dunque non è qualcosa di effettivamente realmente nuovo, ma è «l'anelito verso il nuovo», questo tendere verso...

Modo, questo, per riaprire quella spaccatura tra realtà e possibilità situata al cuore del pensiero di Adorno. Il nuovo è il possibile in quanto puro possibile. Nel momento in cui il possibile diventa reale, smarrisce il carattere di autentica possibilità e di novità. Trasposto nel discorso sull'arte, ciò significa che il fuoco d'artificio non può mantenersi e perdurare, poiché se si mantenesse perderebbe tutto il senso e la carica della propria novità, solidale inestricabilmente con la sua alterità. Ecco perché, continua Adorno, «quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente e asservito a questo». Così dunque l'utopia è qualcosa di negativo rispetto a tutto ciò che è affermatività. Se pensare è identificare, ogni volta che concettualizziamo affermiamo, e in ciò consiste la parte tetica del pensiero. Il nuovo, l'estetico, sono viceversa qualcosa che nega determinatamente di volta in volta ogni affermazione e ogni tesi. Essi dunque sono per eccellenza principi del negativo, ma di un negativo micrologico, negazione *iper*-determinata, ciò che come un granello, come elemento pulviscolare, blocca l'ingranaggio. Eppure un granello decisivo, perché esso è lo squarcio attraverso cui si fuoriesce prospetticamente dal nesso dell'affermatività e si coglie la possibilità di esperire il brivido dell'arte.

Ben si vede, allora, come l'utopico dipenda dal vigente. Solo in dipendenza da esso può apparire l'utopico, allorché esso tocca lo scacco, allorché infrange il nesso d'accecamiento. L'utopico è ciò che sorge quando il singolo elemento effettivamente affermativo viene messo sotto scacco. Per rompere il «nesso d'accecamiento» dobbiamo “starci dentro”. Per questo motivo Adorno preferisce Beckett a Brecht, in quanto nel teatro del primo non si tratta di un mero non-senso, ma di schiudere e prospettare l'esperienza della negazione del senso. I dialoghi scritti da Beckett appaiono in sé perfettamente sensati; ma è nella maniera in cui essi risultano composti e disposti nella configurazione complessiva dell'opera che Beckett fa compiere allo spettatore l'esperienza dell'evanescenza del senso, e ciò è quel che – al contrario di facili proclami sul “sol dell'avvenire” – mai può diventare merce tra merci rimanendo nell'indeterminatezza.

4. Al termine di questo pur rapido percorso, vale la pena di ribadire come il nesso che, per Adorno, stringe il valore teoretico dell'estetico e il suo carattere utopico (a partire da una mossa non secondaria di natura platonica) agisca da nucleo inaugurale dell'intero progetto che sfocia in *Teoria estetica*. A riprova di ciò mi limito qui a ricordare un elemento che è diventato accessibile solo di recente.

Nel corso del 1958-59 sull'estetica, che segna l'inizio del tragitto che porterà appunto a *Teoria estetica*, vi sono un paio di lezioni in cui Adorno cerca di mettere a fuoco i tratti salienti del concetto della bellezza conducendo una lettura attenta e paziente di una celebre pagina del *Fedro* di Platone (in particolare: 249c-250c). Il riferimento esplicito e diretto al testo platonico, benché assente in *Teoria estetica*, non deve stupire. Come si è visto sopra, Platone è referente di *Teoria estetica* in maniera non



retorica né rapsodica. Nel dettato del 1958-59 il testo platonico serve a evidenziare come la bellezza sia arcaicamente il modello di una tensione che consente di sperimentare la possibilità dell'incondizionato pur restando fermi all'effettualità della condizionatezza. In tal senso, Platone mostra – secondo Adorno – come all'esperienza della bellezza sia intrinseco un patire, un «dolore» che costituisce in fondo il carattere utopico dell'estetico come tale. Esso è, infatti, «in un certo senso l'unica figura in cui noi», esseri finiti e condizionati, «possiamo pensare, sentire, esperire», e dunque: cogliere pseudo-cognitivamente ma esteticamente, «l'utopia in relazione al bello in generale come essere condizionato»<sup>16</sup>.

Poche pagine oltre, si precisa che tale atteggiamento pseudo-cognitivo ma pienamente estetico è di carattere intrinsecamente mimetico. Ciò accade laddove Adorno approfondisce la natura della bellezza (platonica) come relazione di per sé assoluta, ossia come pura forma della relazione, che si contempla nell'oggetto e nell'individuo bello ma esclusivamente come anelito a un'ulteriorità solo sentita e mai posseduta pienamente. In altri termini, la bellezza è pura somiglianza, ovvero «somiglianza in sé», scrive Adorno, senza che vi sia «uno specifico *terminus ad quem*»<sup>17</sup> a cui si assomigli. È questa tensione dinamica, questa deflagrazione di una relazione, e non un qualcosa di determinato, che va imitato nell'atteggiamento estetico, pervenendo a quel «brivido nel contatto con l'essere»<sup>18</sup>, con l'alterità, che già a quest'altezza inaugurale viene considerato da Adorno il contenuto specifico dell'esperienza estetica.

Tale “somiglianza pura”, priva della determinazione del termine rispetto a cui si è somiglianti, è semplicemente qualcosa che annuncia la possibilità di una relazione, o in generale di avere relazioni con alcunché, e dunque la possibilità di avere aspetti in genere, di essere esteticamente qualificati, senza che vengano definiti i contenuti della determinazione estetica. Una tale schiusura di un mero possibile si concretizza nel fuoco d'artificio dell'opera d'arte. Ne attestiamo lo statuto utopico nell'attimo stesso in cui il relativo brivido ci fa patire la nostra condizionatezza, in una stretta che è anche dolore, prodromico a ipotesi di solidarietà: «non si può propriamente parlare di bellezza laddove bellezza non c'è, laddove la bellezza non tocca la ferita, laddove la bellezza non interviene incarnando per noi al tempo stesso l'utopia e la distanza dall'utopia e dunque riprendendo su di sé tutta la sofferenza e la contraddittorietà dell'esistenza», – poiché «la bellezza non può essere pensata altrimenti se non come manifestazione dell'utopia»<sup>19</sup>, e dunque come assenza effettuale dell'utopico che è pegno necessario a che l'utopico stesso sia salvaguardato nella sua possibilità.

---

16 Th.W. Adorno, *Ästhetik* (1958/59), op. cit., p. 147.

17 Ivi, p. 161.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, p. 162.