

Saggi

Martin Jay, *Adorno e il nominalismo musicale*

GAETANO IAIA*

LEONARDO DISTASO**

*Traduzione dall'inglese
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
e-mail: iaia@antonianum.eu

**Nota introduttiva e revisione
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
e-mail: leonardo.distaso@unina.it

NOTA INTRODUTTIVA

(L. DISTASO)

Martin E. Jay (martjay@berkeley.edu) è Sidney Hellman Ehrman Professor of European History Emeritus presso il Department of History della University of California, Berkeley. Numerosi i suoi contributi scientifici tra i quali ricordiamo: *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50 (1973)*, con l'importante traduzione italiana *L'immaginazione dialettica*, Einaudi 1979; *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas (1984)*; *Adorno (1984)*, trad. it. *Adorno*, Il Mulino 1984; *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America (1985)*; *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Criticism (1993)*; *Cultural Semantics: Keywords of the Age (1998)*; *Refractions of Violence (2003)*; *The Virtues of Mendacity: On Lying in Politics (2010)*, trad. it. *La virtù della menzogna. Politica e arte dell'inganno*, Bollati Boringhieri 2014; *Discussing Modernity: A Dialogue with Martin Jay (2013)*. *Kracauer l'Exilé (2014)*; *Reason After its Eclipse: On Late Critical Theory (2016)*.

ADORNO E IL NOMINALISMO MUSICALE

Martin E. JAY*

Nessun altro concetto può legittimamente resistere alla richiesta di definire la propria essenza più del nominalismo. Dopotutto, fu coniato nel XIV secolo da quei teologi, come il francescano inglese Guglielmo di Ockham (1288-1348), che volevano fronteggiare la credenza, affermata dagli Scolastici, nella realtà ontologica delle essenze universali¹. Contro l'idea, affermata da quest'ultimi, di un Dio creatore che aveva quindi degli obblighi nei confronti delle forme intelligibili e razionali da esso modellate, i nominalisti credevano in un Creatore ineffabile la cui onnipotenza stava a significare che la sua volontà poteva superare qualsiasi vincolo, compresi quelli delle forme o essenze da egli appena poste. Le leggi naturali, dopo tutto, possono sempre

* Il testo che qui presentiamo è stato pubblicato sulla *New German Critique*, 129, vol. 43, n. 3, November 2016, 5-26, UCB Press ed è stato tradotto per gentile autorizzazione dell'Autore, che qui desideriamo ringraziare per la sua amichevole generosità.

Nota del Traduttore: per comodità del lettore, le citazioni sono state estratte dalle traduzioni in lingua italiana – laddove disponibili – dando in nota anche il loro riferimento bibliografico; quando questo non è stato possibile, i testi sono stati tradotti direttamente dall'edizione in lingua originale.

¹ Per una rassegna sull'importanza del nominalismo nel pensiero occidentale – a partire dal XIV secolo, si vedano H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997³; *La legittimità dell'età moderna*, trad. it di C. Marelli, Marietti, Genova 1992 e M. A. GILLESPIE, *The Theological Origins of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago 2008.

essere sospese da quegli inattesi e inspiegabili interventi divini che noi chiamiamo miracoli. Non sorprende, quindi, che l'impulso nominalista mantenne tutta la sua rilevanza nelle teologie volutaristiche, come quelle sviluppate durante la Riforma da Martin Lutero e Giovanni Calvino. E quando fu secolarizzato, attraverso la sostituzione della volontà divina con l'auto-affermazione umana, finì anche per informare le moderne teorie politiche come quella di Thomas Hobbes, che sottolineava le origini artificiali piuttosto che naturali dello Stato.

Come il nome del movimento suggeriva, il nominalismo affermava che le categorie collettive altro non erano se non astrazioni linguistiche, nomi generici o di una classe che univano insieme disparati particolari concreti, la cui irriducibile individualità era raggruppata e messa al servizio della convenienza concettuale. Tali parole, sostenevano i nominalisti, erano semplicemente segni piuttosto che verità referenziali o, più precisamente, erano ciò che un'epoca successiva avrebbe chiamato significanti piuttosto che significati. Secondo la distinzione introdotta da Scoto, questi termini generici si riferivano alla *quidditas*, o alla intelligibile "cosità" di un oggetto, piuttosto che alle sue *haecceitas*, o "ecceità", che potevano essere colte solo intuitivamente e non dall'intelletto razionale. Sebbene svolgano un lavoro per noi necessario nel nostro imbarazzante tentativo di dare un senso a un mondo eterogeneo di individui eteronomi, tali generici termini di classe non si riferiscono, con buona pace dei realisti, a entità universali ontologicamente esistenti.

Nonostante talune riletture del nominalismo lo abbiano considerato un coerente *corpus* di pensiero la cui identità è sopravvissuta pressoché intatta, l'impulso a essa retrostante è sempre stato in tensione con lo stesso progetto nominalista. Forse ancor più che con altri termini collettivi, la storia sedimentata e accidentale del "nominalismo" è molto più ricca di qualsiasi

tentativo volto ad affermare il suo senso mediante una definizione, per così dire, definitiva. La difficoltà a trovare un comune denominatore o persino somiglianze familiari – in senso wittgensteiniano – tra varie iterazioni di quell’impulso si intensifica quando riconosciamo che il termine è migrato oltre i confini distrettuali della teologia o della filosofia. Ora è un termine che compare nelle discussioni estetiche, in particolare in quelle che hanno cercato di accogliere le innovazioni moderniste in una più ampia comprensione dell’estetica².

Sebbene ci siano stati impulsi nominalisti anche in movimenti precedenti come il manierismo, probabilmente il primo uso esplicito del nominalismo a fini estetici in epoca moderna si trova in una nota estemporanea del *White Box* di Marcel Duchamp del 1914, ne *À l’Infinitif (La Boite Blanche)*, scritta nel periodo in cui egli si stava muovendo al di là della pittura verso l’estetica antiretinica del *ready-made*. In essa si legge semplicemente: «Una specie di *Nominalismo pitturale (Controllare)*»³. La frase “Nominalismo pitturale” divenne poi il titolo di un penetrante libro del 1984 di Thierry de Duve⁴, ove questi interpretò la provocatoria sfida, che Duchamp aveva lanciato alla pittura tradizionale, come un rimprovero nominalista alla versione essenzialista dell’esperienza visiva, sostenuta da Clement

² Si veda, ad esempio, E. SABROVSKY, *De lo extraordinario: Nominalismo y modernidad*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2001.

³ M. DUCHAMP, *À l’Infinitif (Boite Blanche)*, in *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, trad. di M.R. D’Angelo, Abscondita, Milano 2018, 93. Per una disamina dell’influenza del nominalismo sulla dissoluzione dell’estetica organica di stampo platonico nel tardo medioevo, si veda U. Eco, *Sviluppo dell’estetica medievale*, in *Momenti e problemi di storia dell’estetica*, vol. I, Marzorati, Milano 1959, 115-229, ora *Arte e Bellezza nell’Estetica medievale*, Bompiani, Milano 1987, 125-132.

⁴ T. DE DUVE, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Ed. de Minuit, Paris 1984.

Greenberg e altri difensori del modernismo raccontato come una ricerca volta a purificare l'essenza della pittura. Duchamp invece, secondo de Duve, ha contaminato il visuale con il linguistico, ha ridisegnato il ruolo dell'artista come enunciazione e giudizio piuttosto che invenzione creativa, e ha evidenziato il ruolo convenzionale dell'istituzione dell'arte nel generare valore artistico. Qui la nozione di "convenzionale" implica sia le convenzioni non intenzionali, esistenti prima di qualsiasi atto deliberato, come ad esempio nella grammatica di una lingua, sia quelle intese come regole o principi concordati, progettati per inaugurare qualcosa di nuovo nel mondo, come ad esempio "La Convenzione di Ginevra" nel diritto internazionale. In entrambi i casi, ciò che viene sfidato è l'assunto che possano esistere degli universali reali che precedono la volontà umana.

La critica di Duchamp alla pittura retinica, arte che desiderava offrire un piacere visivo, era, secondo de Duve, anche una critica al realismo ancora in vita nei movimenti modernisti come il cubismo. Persino il realismo di secondo ordine dei quadri astratti che avevano rinunciato a qualsiasi mimesi del mondo, ponendosi sull'altro lato della superficie pittorica tradizionale e considerandola come la cornice di una finestra – ossia, un realismo del pianale e della materialità della pittura posta su di essa – venne messo in discussione da quello che de Duve chiama "l'ascetismo ironico" di Duchamp⁵. Questi condivideva con il nominalismo medievale l'enfasi posta sull'artificio e sulla convenzionalità della denominazione, piuttosto che sulla presunta essenza del *medium*. In effetti, non solo la pittura, ma anche l'arte stessa, era una funzione del gesto enunciativo di qualcuno, accompagnata dalla legittimità a proclamarla tale dalla istituzionalizzazione dell'arte. Laddove le due si separavano, tuttavia, era nella loro nozione del nome: «Mentre, per i medievali, i nomi

⁵ Ivi, 185.

sono segni in generale, le parole *arte* o *pittura* così come appaiono nel nominalismo di Duchamp sono sempre nomi *proprios*⁶.

Il privilegio dei nomi propri richiama immediatamente il ruolo che essi hanno avuto nel pensiero di un'altra figura di estrema importanza per Adorno: Walter Benjamin. La sua teoria "Adamitica" del linguaggio si basava sulla memoria utopica dei "veri" nomi individuali conferiti nel Giardino dell'Eden prima della caotica Babele linguistica. Duchamp, a dire il vero, sembra non aver conosciuto il pensiero di Benjamin e, per Adorno, non fu un artista di grande importanza⁷. Tuttavia, come spero di mostrare, quando Adorno affronta la questione del nominalismo in termini musicali, vi risuona una certa eco del nominalismo dei nomi propri di Duchamp.

Prima che io provi a spiegare in che modo risuonava quell'eco, mi si lasci descrivere come il nominalismo è stato spesso inteso in termini musicali. Il suo principale interprete è stato forse il filosofo americano Nelson Goodman che, in *I linguaggi dell'arte* (1968), ha distinto tra opere d'arte allografiche e opere d'arte autografiche. Mentre queste ultime erano oggetti singolari con pretese di autenticità e originalità nonostante la loro capacità di essere riprodotti – pensiamo a un dipinto a olio firmato – i primi erano realizzati solo grazie a una successione di istanziazioni materiali, come una lettura o un'esecuzione – pensiamo a un testo letterario o una sceneggiatura drammatica, la cui versione originale non ha priorità auratica (nonostante il valore economico a volte conferito agli originali olografici). Un modo per descrivere la differenza è che le opere d'arte au-

⁶ Ivi, 231.

⁷ A mia conoscenza, Adorno non ha mai scritto su Duchamp. Per tentare un confronto, volto a interpretare i *ready-mades* di Duchamp (così come l'espressionismo astratto) nei termini delle riflessioni di Adorno sul nominalismo, si veda J. M. BERNSTEIN, *Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism*, in *Diacritics, Rethinking Beauty*, 32 (2002) 1, 83-100.

tografiche possono essere *falsificate* o *contraffatte*, mentre quelle allografiche non possono esserlo (anche se possono essere plagiate). In ambito musicale, Goodman ha sostenuto che esiste una significativa distinzione tra notazione ed esecuzione, tale da consentire il sorgere di più istanziazioni della “stessa” opera.

Piuttosto che affermare un’essenza platonica che precede queste rappresentazioni, espressione forse dell’intenzione del compositore nello scrivere le note direttive per le esecuzioni – che culmina in quel che è stato chiamato lo “stile obbligato” – il nominalista ritiene che l’opera sia il risultato di una complessa azione reciproca tra la notazione originale e un infinito numero di potenziali realizzazioni. Alcune composizioni ammettono perfino uno spazio per l’improvvisazione come caratteristica che fa parte integralmente delle loro esecuzioni. La difficoltà, ovviamente, viene dal comprendere quando le deviazioni radicali dalla partitura – attraverso errori o invenzioni intenzionali – rendono problematico considerare una *performance* come un’esemplificazione ancora corretta di un’opera o, in termini qualitativi, come una sua “buona” esecuzione. Come Lydia Goehr ha dimostrato nella sua penetrante indagine filosofica e storica sul concetto di opera musicale, *Il museo immaginario delle opere musicali* (1992), non è affatto facile affrontare le conseguenze di un nominalismo esauriente e circostanziato⁸.

Significativamente, nel saggio introduttivo alla seconda edizione ampliata del 2007 de *Il museo immaginario delle opere musicali*, intitolato *His Master’s Choise*, Goehr osserva che «è

⁸ L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2007; *Il museo immaginario delle opere musicali*, trad. it. di L. Giombini e V. Santarcangelo, Mimesis, Milano 2016. La controversia filosofica tra le interpretazioni platoniche e nominaliste delle opere musicali è ancora irrisolta. Per un contributo recente, si veda R. P. CAMERON, *There Are No Things That Are Musical Works*, in *British Journal of Aesthetics* 48 (2008) 3, 295–314.

stato proprio nel passaggio alla teoria critica che sono giunta ad apprezzare in modo completamente differente una delle visioni che ha sconcertato di più gli studiosi di ontologia e i musicologi nel corso degli anni, quella di Nelson Goodman ... Goodman non essenzializzò il concetto-di-opera, lo standardizzò, ammettendo la possibilità di un cambiamento radicale nella sua applicazione»⁹. Dobbiamo chiederci, in che modo l'atteggiamento della Scuola di Francoforte nei confronti del nominalismo ha contribuito a mettere in guardia Goehr dai pregi della posizione di Goodman¹⁰? Adorno ha avuto un atteggiamento schietto nei confronti del nominalismo in generale e del nominalismo musicale in particolare? O è stato un atteggiamento tipicamente dialettico, valutandone i suoi benefici, ma anche i rischi? È stato come tale "uno dei grandi temi di Adorno", come ha affermato Fredric Jameson¹¹?

Per rispondere a queste domande, prenderò inizialmente in esame alcuni dei riferimenti al nominalismo nell'opera di Adorno, che appaiono in contesti assai diversi. Anzitutto, esaminerò quelli fatti in contesti puramente filosofici. Nella loro critica della riduzione dell'Illuminismo alla ragione strumentale formulata nella *Dialettica dell'Illuminismo*, Horkheimer e Adorno accusarono il nominalismo di essersi spinto troppo oltre nel denigrare il realismo concettuale e la tradizione metafisica del razionalismo sostanziale. «Infine l'illuminismo ha consumato non

⁹ GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali*, cit., 64.

¹⁰ Sebbene gli altri membri della Scuola di Francoforte rispetto ad Adorno si sono occupati meno di nominalismo, ci sono isolati riferimenti, ad esempio, nel saggio di Max Horkheimer del 1955 *Schopenhauer e la società*, in cui Horkheimer scrive: "Nell'intransigente nominalismo di Schopenhauer nei confronti della società si trova però, al tempo stesso, la radice della sua grandezza", in *Studi di filosofia della società*, 73.

¹¹ F. JAMESON, *Late Marxism: Adorno; or, The Persistence of the Dialectic*, Verso, London 1990, 157.

solo i simboli, ma anche i loro successori, i concetti universali, e non ha lasciato altro, della metafisica, che la paura del collettivo dalla quale essa è nata». Come conseguenza, l'impulso critico nella tradizione razionalista ne è risultato minato. Ma poi aggiunsero: «L'illuminismo, come nominalistico, si arresta davanti al *nomen*, al concetto inesteso, puntuale, al nome proprio»¹². Questa criptica osservazione può essere chiarita se la leghiamo alla questione dei nomi propri di cui ho parlato in relazione a Duchamp. In un altro luogo, nelle lezioni del 1959 sulla *Critica della ragion pura* di Kant, Adorno nota la presenza di un impulso nominalista nell'idea dei giudizi sintetici a priori:

Questo concetto di sintesi non è altro, se si vuole, che la teoria del nominalismo portata alla sua massima astrazione, giacché, dopo tutto, descrive non solo i concetti, ma tutto ciò che può essere significativamente indicato come il risultato dell'attività del pensiero. Inoltre con il criticismo Kant esercita sulla metafisica e sull'assoluta validità dei più alti concetti metafisici, l'antica critica del nominalismo agli universali ... Per quanto possa giudicare, credo che la base della filosofia kantiana sia assolutamente nominalista¹³.

E poi, tuttavia, aggiunge:

Ma Kant si trova sulla soglia di quello sviluppo in cui, se si può dire così, le riflessioni che portano al nominalismo radicale iniziano a girare contro se stesse ... Egli è stato il primo ad aver concepito la relazione di sussunzione del particolare sotto l'universale come una relazione *dialettica*¹⁴.

¹² M. HORKHEIMER M. - T. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969; *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, 30 e 31.

¹³ T. W. ADORNO, *Kants »Kritik der reinen Vernunft«*, in *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen* - 4, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, 189; trad. di G. Iaia.

¹⁴ *Ibidem*.

Chi ha attraversato questa soglia è Hegel, che ha sviluppato il metodo dialettico e al quale Adorno ha dedicato i suoi *Tre studi su Hegel*, pubblicati per la prima volta nel 1963: «Attraverso la dialettica – consapevolezza del procedere del nominalismo conseguente che esamina ogni concetto confrontandolo alla cosa; così convincendolo della sua inefficienza – traspare un’idea platonica di verità»¹⁵. Ma poco dopo Adorno aggiunge che la riflessione di Hegel sul sé oltrepassa la pretesa che la verità sia una mera funzione del soggetto costitutivo, superando la pretesa di verità dell’idealismo soggettivo in quanto «la verità trapassa da sé in un’idea oggettiva, non riducibile alla posizione nominalistica»¹⁶. La sua versione della verità si basa su una sorta di platonismo dinamico in cui è inclusa la temporalità, in altri termini: «la verità hegeliana non è più nel tempo, come era la nominalistica, né al di sopra del tempo alla maniera ontologica: il tempo diventa per Hegel un momento della stessa verità»¹⁷.

Da questo punto di vista, il nominalismo è esso stesso parte della verità, ma certamente non tutto di essa. Poco dopo, sempre nei *Tre studi su Hegel*, Adorno stabilisce una connessione diretta tra l’impulso nominalista e le forze sociali della moderna società borghese:

Il nominalismo appartiene allo strato originario delle fondazioni borghesi e si ancora, nei più diversi paesi e nelle più diverse nazioni, al processo di consolidamento dei rapporti urbani. L’ambivalenza di questi gli è profondamente insita. Essa contribuisce a liberare la coscienza dal giogo dell’autorità del concetto, che si è stabilito come

¹⁵ T.W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel*, in GS 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008; *Tre studi su Hegel*, trad. it. di F. Serra, Il Mulino, Bologna 1971, 72.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, 73.

precostituito universale, in quanto rompe l'incantesimo per ridurlo a mera abbreviazione delle particolarità da esso coperte¹⁸.

Ma ancora una volta, continua Adorno, esso si spinge troppo oltre, perché «questo rischiaramento è tuttavia al contempo anche il suo contrario: ipostatizzazione del particolare. Pertanto il nominalismo incoraggia la borghesia a sospettare come mera illusione tutto ciò che impedirebbe agli individui isolati nella loro *pursuit of happiness*, nella caccia al proprio esclusivo interesse»¹⁹. Adorno così conclude in maniera un po' oscura: «Anche il nominalismo – che si pretende anti-ideologico – è a sua volta, è fin dal principio, *ideologia*»²⁰. Con ciò Hegel, nel suo tentativo di andare oltre il nominalismo, si rivela un'arma potente nella lotta per superare la società borghese.

Non sorprende quindi che, nel rivolgersi alla tradizione anti-hegeliana della *Existenzphilosophie*, da Søren Kierkegaard a Martin Heidegger, Adorno individuava una regressione rispetto alle premesse del nominalismo. Nella *Dialettica negativa* sostiene che

il nominalismo, una delle radici della filosofia esistenziale del protestante Kierkegaard, procurò all'ontologia heideggeriana la forza di attrazione del non speculativo. Come nel concetto di esistenza si sbaglia a concettualizzare l'esistente, così si attribuisce all'esistente in modo complementare un primato sul concetto di cui di nuovo profitta il concetto ontologico di esistenza²¹.

In altre parole, malgrado il nominalismo critichi la metafisica realista, esso offriva all'esistenzialismo un'alternativa che attenuava

¹⁸ Ivi, 160.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, 161.

²¹ T. W. ADORNO, *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften* (GS) 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2018; *Dialettica negativa*, a cura di S. Petruciani, trad. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, 116.

il limite critico che aveva mosso i nominalisti dell'Illuminismo: «l'Illuminismo conseguente si ribalta in mitologia là dove assolutizza il nominalismo anziché penetrare dialetticamente anche la sua tesi; là dove interrompe la riflessione credendo in un dato ultimo»²². Allo stesso modo, il feticcio positivista dei fatti individuali e il sospetto nei confronti dei concetti astratti era inconsapevolmente in tensione con l'elevazione della matematica a sistema universale di segni, reminiscenza di quel realismo scolastico che il nominalismo si era sforzato di scalzare²³.

In sintesi, la critica di Adorno al nominalismo quale impulso filosofico con implicazioni sociali ha rivolto le seguenti accuse. Sebbene egli apprezzasse il valore della sua sfida all'autorità assoluta dei concetti generici, e subordinanti rispetto ai particolari, egli evitò la ontologizzazione nominalista di quei particolari – sia nella sua forma esistenzialista che in quella positivista – in quanto non mediata completamente da concetti. A dispetto delle sue origini teologiche, Adorno notò quale ruolo il nominalismo aveva avuto nel processo di secolare disincantamento del mondo provocato dalla modernità borghese, nella quale l'interesse per se stessi e l'auto-conservazione individuale erano maggiori di qualsiasi rivendicazione di solidarietà collettiva. Pur ammettendo che il nominalismo avesse favorito

²² Ivi, 117. Come osserva Espen Hammer, per Adorno “Heidegger ricade nella critica nominalistica del realismo concettuale. Piuttosto che rispettare la differenza, a partire da Ockham e Bacon, tra concetto e oggetto, *de dictum* e *de re*, Heidegger ritorna a ciò che equivale a un'identificazione aristotelica tra linguaggio ed essere”. Ma “l'appello al nominalismo di Adorno non è volto a suggerire che solo i particolari hanno una reale esistenza, ma che esiste sempre una non-identità tra concetto e oggetto, che richiede una riflessione dialettica” (E. HAMMER, *Adorno and the Political*, Routledge, New York 2006, 111).

²³ T. W. ADORNO, *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*, in GS, *Nachgelassene Schriften*, IV, 9, hrsg. R. Zur Lippe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973; *Terminologia filosofica*, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, I, 38-39.

il sorgere di una soggettività attiva, le imputò di averlo fatto a costo di distruggere l'integrità degli oggetti dominati dal soggetto costitutivo. Sebbene tale soggetto, almeno nella sua forma trascendentale, potesse essere esso stesso indebolito dalla critica nominalista degli universali, l'accento che la tradizione nominalista aveva posto sulla volontà in quanto opposta alla ragione, fosse essa divina o umana, indicava una sorta di complicità con il dominio della natura favorito dalla dialettica dell'Illuminismo. Allo stesso modo, l'enfasi nominalista sul costruttivismo linguistico aveva condotto alla problematica esagerazione della sovranità del linguaggio sul mondo della recalcitrante materialità. In breve, per molti aspetti, Adorno ha fatto eco a un'ansia venerata da tempo per le implicazioni del nominalismo che risalivano ai dibattiti teologici intorno alle sue conseguenze²⁴.

Qual è dunque, per Adorno, il ruolo del nominalismo nel campo dell'estetica in generale e della musica in particolare? Egli ha meramente ripetuto la sua critica filosofica, per così dire, in una chiave diversa? Lo ha sdegnosamente identificato, come ha scritto Rose Rosengard Subotnik, con una condizione musicale «ovviamente antitetica all'interazione e di conseguenza al

²⁴ Secondo Gillespie, "il nominalismo ha cercato di strappare il velo razionalista dal volto di Dio al fine di fondare un vero Cristianesimo, ma nel farlo ha rivelato un Dio capriccioso, temibile nel suo potere, inconoscibile, imprevedibile, non vincolato dalla natura e dalla ragione e indifferente al bene e al male. Questa visione di Dio ha capovolto l'ordine della natura in un caos di singoli esseri e l'ordine della logica in una mera concatenazione di nomi. L'uomo stesso è stato detronizzato dal suo eminente posto nell'ordine naturale delle cose e gettato alla deriva in un universo infinito senza alcuna legge naturale utile a guidarlo e senza un cammino sicuro verso la salvezza. Non sorprende quindi che per tutti, tranne gli asceti e mistici più estremi, questo oscuro Dio del nominalismo si sia rivelato una fonte profonda di ansia e insicurezza" (GILLESPIE, *Theological Origins of Modernity*, cit., 29). Le ragioni di quest'ansia possono richiamare alla mente, più che quella di Adorno, la posizione di un altro ebreo tedesco esule dal nazismo, Leo Strauss, tuttavia di essa ci sono alcune tracce anche nel pensiero di Adorno.

significato»²⁵? O ci sono dei modi in cui il nominalismo può servire a scopi meno dubbi quando a essere coinvolta è l'arte piuttosto che la filosofia o la scienza, permettendo così a osservatori come Peter Uwe Hohendahl di spingersi fino a parlare della «posizione nominalista radicale [che] Adorno adotta riguardo all'arte»²⁶. Nella *Teoria estetica* di Adorno, pubblicata postuma, la prima menzione del nominalismo si trova all'interno della sua cruciale discussione dell'apparenza estetica (*Schein*), nella quale egli afferma che «La verità delle opere d'arte è legata al loro riuscire o meno ad assorbire nella propria necessità immanente ciò che non è identico al concetto, ciò che secondo il metro di quest'ultimo è casuale ... L'illusorio delle opere d'arte si è condensato nella pretesa di essere un intero»²⁷. Questa illusione, egli sostiene, è ciò che il nominalismo sfida. Secondo Adorno: «Il nominalismo estetico è sfociato nella crisi dell'apparenza nella misura in cui l'opera d'arte vuole essere enfaticamente essenziale. La sensibilità per l'apparenza ha la propria sede nella cosa oggettiva»²⁸. Riflettendo su tali passaggi, Shierry Weber Nicholson scrive: «Questa enfasi sull'importanza del non-identico e del dettaglio non-discutibile è, detto con un altro nome, il nomina-

²⁵ R. R. SUBOTNIK, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, 211.

²⁶ P. U. HOHENDAHL, *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1995, 203. Più avanti in questo stesso libro, tuttavia, egli osserva che «con Kant e Hegel, [Adorno] ha mantenuto la legittimità della ragione contro il nominalismo e il positivismo radicale» (240).

²⁷ T. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, in GS 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, 136-137.

²⁸ Ivi, 137.

lismo estetico di Adorno, ed è parte della dialettica dell'illusione o dell'apparenza (*Schein*)»²⁹.

Adorno sostiene che il nominalismo organizza le opere d'arte «puramente dal basso, non perché le si buttino addosso principi di organizzazione»³⁰, il che suggerisce la sua affinità con una cultura democratica piuttosto che autoritaria. Ma, attingendo dalla sua critica al nominalismo filosofico, egli ha esitato prima di avallare pienamente la completa demolizione degli universali:

La critica filosofica del nominalismo privo di riflessione proibisce di reclamare la via della negatività progressiva – della negazione di un senso obiettivamente vincolante – incondizionatamente come via del progresso dell'arte ... Benché solo il nominalismo abbia aiutato l'arte a prendere pieno possesso del proprio linguaggio, nessun linguaggio è comunque radicalmente privo del *medium* di qualcosa di universale al di là della pura particolarizzazione, pur avendo bisogno di quest'ultima³¹.

Quindi, se lasciato completamente non controllato e privo di riflessione, il nominalismo nella sua forma più corrosiva liquida in definitiva «ogni forma in quanto residuo di uno spirituale essere-in-sé. Esso ha come esito la fattualità in senso letterale, inconciliabile con l'arte»³².

Adorno osserva con preoccupazione che nella storia dell'arte occidentale c'è stata una tendenza secolare al dominio del particolare sull'universale, meglio evidenziata in ciò che egli chiama «il declino dei generi estetici in quanto generi. L'arte è inserita nel processo complessivo del nominalismo avanzante, a

²⁹ S. W. NICHOLSEN, *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, MA 1997, 208.

³⁰ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., 295.

³¹ Ivi, 214.

³² Ivi, 295.

quando l'*ordo* medievale è stato fatto saltare»³³. Egli osserva che il primo filosofo dell'estetica ad aver compreso che ogni opera doveva essere giudicata in base ai suoi meriti, piuttosto che come esemplare di un determinato tipo – conclusione sfuggita alla storia del progresso estetico di Hegel – è stato probabilmente Benedetto Croce.

Tuttavia anche in questo caso sarebbe sbagliato perdere ciò che rimane dell'antica fede nelle forme generiche, anzi – ironicamente – nello stesso concetto universale di "arte". Un approccio dialettico registra le tensioni insite in questo concetto, astrattamente universale e al tempo stesso desideroso di concreta particolarità e performatività. Questo perché, scrive Adorno, «la coercizione al nominalismo non prende però le mosse dalla riflessione, ma dalla successione delle opere, ossia da qualcosa di universale che è proprio dell'arte. Da tempi immemorabili questa ha cercato di salvare il particolare; la progressiva particolarizzazione le è stata immanente»³⁴. Ma quando essa dimentica completamente la sua generale universalità, rischia di cancellare il confine che separa l'arte dalle casuali particolarità della vita quotidiana, che Adorno chiama la «informe, rozza empiria». La storia del romanzo borghese, «forma nominalistica e pertanto paradossale *par excellence*», illustra il pericolo insito in questa cancellazione e anticipa anche il destino dell'arte succes-

³³ Ivi, 267.

³⁴ Ivi, 269. Si noti qui l'accento posto sulle origini. Come ha osservato Robert Hullot-Kentor, collegandosi con le riflessioni di Adorno all'aforisma di Karl Kraus "L'origine è lo scopo", "L'attenzione che il [nominalismo] porta all'individualità del 'particolare reale' contribuisce profondamente allo sviluppo sia della percezione sia del ragionamento storico, così come alla comprensione scientifica della natura. Tuttavia, nel suo rifiuto dell'origine *tout court* esso rimane cieco all'origine della quale la sua astuzia parla inconsciamente ed è, per questo, non meno ottuso nei riguardi della storia di quanto sia per la natura" (R. HULLOT-KENTOR, *Things beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*, Columbia University Press, New York 2006, 8).

siva, poiché «tutta la perdita di autenticità dell'arte nuova risale a ciò»³⁵. Nell'arte i tipi formali generici sono quindi ben più che esaurite convenzioni da scartare sdegnosamente. Essi sono necessari come costrizioni rispetto ai quali sempre determinate opere misurano se stesse, poiché senza di essi queste ultime cadrebbero nella pura contingenza. Pur rispettando il più delle volte le norme sociali autoritarie, i generi convenzionali possono anche resistere allo *status quo*, a causa della loro distanza rispetto al comportamento naturalistico dell'esistenza quotidiana. Essi operano anche un salutare controllo sulla volontà arbitraria del soggetto estetico, il presunto genio che inventa completamente dal nulla. Di conseguenza: «Il rapporto di universale e particolare non è così semplice come suggerisce la tendenza nominalistica, neanche così triviale come suggerisce la dottrina dell'estetica tradizionale secondo cui l'universale dovrebbe particularizzarsi. La disgiunzione categorica di nominalismo e universalismo non ha valore»³⁶.

L'arte moderna, per la quale Adorno si è battuto, potrebbe essere intesa come il culmine della nominalizzazione³⁷. Ma, anche qui, i suoi istinti dialettici individuano la pressione contraria dell'universalizzazione formale: «Che nelle opere d'arte nominalisticamente avanzate si ripresenti l'universale, talvolta il convenzionale, non è un peccato originale, ma è dovuto, al contrario, al loro carattere linguistico: a ogni passo e nella monade priva di finestre, quest'ultimo genera un vocabolario»³⁸. La

³⁵ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., 269.

³⁶ Ivi, 269-270.

³⁷ In anni più recenti, tuttavia, *postmodernismo*, termine non ancora in uso quando Adorno scriveva, è sembrato ad alcuni commentatori ben più appropriato. Si veda, ad esempio, D. ROBERTS, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1991, in particolare là dove egli scrive della «condizione postmoderna del nominalismo estetico» (133).

³⁸ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., 278.

poesia espressionista, ad esempio, aveva adottato alcune delle convenzioni sul colore diffuse dall'artista visuale Wassily Kandinsky. «L'espressione, la più violenta antitesi all'universalità astratta, per riuscire a parlare, come è implicito nel suo concetto, ha forse bisogno di tali convenzioni»³⁹. Tuttavia Adorno conclude in maniera pessimistica che tale tendenza si stava allontanando inesorabilmente dalla dialettica creativa di convenzione e trasgressione, e ciò non a causa della pressione estetica interna della sola nominalizzazione: «La crisi del senso nell'arte, portata immanentemente a maturazione dalla irresistibilità del motore nominalistico, va insieme all'esperienza extraartistica, poiché la connessione infraestetica che costituisce il senso è il riflesso di una sensatezza dell'esistente e del corso del mondo quale apriori inesprimibile, e perciò tanto più efficace, delle creazioni»⁴⁰.

Mettendoci alle spalle queste considerazioni generali sulla relazione dialettica di Adorno con il nominalismo, passo all'argomento in esame: come la questione è stata trattata nei suoi scritti sulla musica. L'applicazione di una categoria filosofica, sviluppata in un contesto esplicitamente teologico, a un campo così diverso quale è quello della musica non può che essere un esercizio, suggestivo ma non certo preciso, di immaginazione analogica. Così come con altri trasferimenti di questo tipo, per esempio la nozione di "nominalismo pittorico" di Duchamp, i risultati non possono attenersi a standard molto rigorosi di chiarezza delle definizioni. Quindi potrebbe esserci solo un vago e impreciso parallelo tra universali, concetti e forme generiche, e sarebbe sbagliato considerarli identici del tutto in un campo come nell'altro. Sebbene Adorno condividesse con Goodman l'interesse per l'esecuzione – egli attaccò il fine «dell'esecuzione musicale perfetta e senza macchia [che] conserva l'opera al

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, 401.

prezzo di reificarla definitivamente»⁴¹ – non ridusse la questione del nominalismo alla distinzione tra esecuzioni pure o impure di un originale. Per Adorno, l'arte era il luogo di tensioni produttive, seppur sempre instabili, tra concetto e materiale, apparenza e verità, forma generica e istanziazione concreta, totalità e ciò che la viola. La totale integrità, a dire il vero, potrebbe essere un ideale regolativo, ma paradossalmente solo le opere che non sono riuscite a raggiungerlo potrebbero essere intese come opere d'arte "autentiche", almeno fino a quando la società da cui sorgono non è essa stessa una totalità riconciliata⁴². Come Goehr ha notato, Adorno ha mantenuto le distanze dalla nozione platonica di *Werktreue* (fedeltà all'opera) in quanto «pensava che il rischio di ascoltare le opere soltanto per come esse ci vengono offerte nel loro aspetto estetico finale o completo, o eseguite alla perfezione, fosse che in tal modo si perde letteralmente la vista o l'ascolto della costruzione (forma) e dell'opera (lavoro) che rendono talvolta le opere dei capolavori». Adorno, inoltre, riteneva che «pensare che le opere siano entità compiute – in opposizione al pensarle come perpetuamente in fieri – dà luogo tendenzialmente a un desiderio noioso o industrializzato di non fruirle affatto»⁴³.

D'altra parte è importante capire che Adorno fu sempre hegeliano quel tanto che gli ha permesso di pensare in chiave

⁴¹ T. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, GS 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 14-50; *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, 7-51, qui 30.

⁴² Per una discussione sulla questione dell'autenticità nell'opera di Adorno, si veda M. JAY, *Taking on the Stigma of Inauthenticity: Adorno's Critique of Genuineness*, in *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011, 9-21.

⁴³ GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali*, cit., 51-52.

storica evitando ogni argomentazione essenzialista sulla musica o sulle altre arti. Perciò, piuttosto che fissare definizioni eterne delle opere d'arte, intese o come categorie platoniche o nominaliste, egli parlò di “nominalizzazione”, una tendenza secolare lontana dalle forme essenziali fin dalla fine del Medioevo, ma che poteva essere interrotta o forse addirittura invertita. Come è evidente dalla sua affermazione: «Il nominalismo appartiene allo strato originario delle fondazioni borghesi e si ancora, nei più diversi paesi e nelle più diverse nazioni, al processo di consolidamento dei rapporti urbani», egli legò il nominalismo, anche se in modo vago, al più ampio contesto socio-economico della storia dell'arte, anche se può essere compreso nell'ambito della sua immanente logica di sviluppo.

Quand'è che la nominalizzazione ha realmente iniziato ad avere successo nella musica occidentale, ribaltando l'equilibrio tra il lavorare all'interno di forme tramandate e il loro tacito abbandono o persino la loro esplicita sovversione? Nella *Teoria estetica* Adorno osserva che: «Il senso della forma di Bach, che in varie cose si è opposto al nominalismo borghese, non è costituito nel rispetto ma nel suo tener fluide le forme tramandate, o più precisamente: nel non farle affatto solidificare: nominalista per senso della forma»⁴⁴. Poco dopo, egli continua affermando che: «In un artista dell'ineguagliato livello formale di Mozart si potrebbe mostrare quanto le sue creazioni formali più audaci, e perciò più autentiche, siano prossime al crollo nominalistico»⁴⁵. In realtà:

Wagner è il primo caso di coerente nominalismo musicale: se mi è consentito usare un'espressione filosofica: nella sua produzione si afferma per la prima volta la supremazia della singola opera e nella singola opera la supremazia della figura pienamente elaborata nella

⁴⁴ ADORNO, *Teoria estetica*, cit. 295.

⁴⁵ Ibidem.

sua concretezza su qualunque schema predeterminato, su qualunque forma preordinata dall'esterno. Egli per primo trasse le conseguenze dalla contraddizione tra le forme della tradizione, anzi il tradizionale linguaggio formale della musica nel suo complesso, e i compiti artistici nella loro concretezza⁴⁶.

In altro luogo Adorno concede lo stesso onore a Gustav Mahler, il cui lavoro egli paragonò al romanzo borghese⁴⁷.

Il culmine dell'impulso nominalista nell'arte moderna, tuttavia, si trova nella musica atonale di Schönberg e della seconda scuola di Vienna, musica il cui impatto sulla pratica compositiva di Adorno e sulle sue teorie estetologiche fu davvero profondo. Quella che Schönberg aveva definito come "l'emancipazione della dissonanza" indicava la fine della tirannia delle gerarchie tonali tradizionali. Come Adorno afferma nella *Filosofia della musica moderna*, la scuola di Schönberg

ubbidisce senza sotterfugi alla situazione data di un nominalismo completo dell'atto compositivo. Schönberg trae le conseguenze dalla dissoluzione di tutte le caratteristiche vincolanti della musica, già implicita nella legge dell'evoluzione musicale stessa: tali conseguenze sono la liberazione di strati di materiale sempre più ampi e primato della natura musicale che progredisce verso l'assoluto⁴⁸.

⁴⁶ T. W. ADORNO, *Wagners Aktualität*, in GS 16, *Musikalische Schriften I-III*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Attualità di Wagner*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, 57-76, qui 61-62.

⁴⁷ T. W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, in GS 13, *Die musikalischen Monographien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1981, 193-211.

⁴⁸ T. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, GS 12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, a cura di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1980, 206.

Per Adorno, la grandezza del primo Schönberg fu proprio il suo risoluto abbraccio della dissoluzione nominalista della forma, che gli permise di evitare l'ambigua ricerca di interezza organica e di ricostituita autenticità che biasimò in Stravinsky.

Fu proprio a causa dell'identificazione con il primo Schönberg che commentatori come Hohendahl e Nichol森 poterono scorgere nella posizione di Adorno una versione positiva del nominalismo estetico⁴⁹. Max Paddison ci aiuta a capire la distinzione adorniana tra una versione distruttiva del nominalismo e una costruttiva, ponendo in primo piano i suoi due concetti di forma, “dall'alto verso il basso” e “dal basso verso l'alto”:

Il primo tipo di forma può essere compreso in relazione ai generi pre-dati e ai tipi formali tramandati, imposti al materiale “dall'alto”. Questi indicano un livello di universalità (ciò che Adorno chiama *schlechte Allgemeinheit*) e sono normativi, essendo la forma organizzata dalla totalità ai dettagli. Il secondo può essere inteso come una forma che emerge dalla “interiore necessità” del materiale, “dal basso”. Rappresenta il nominalismo (cioè la “auto-identità”) del particolare, è critico, e si sposta dal dettaglio verso la totalità⁵⁰.

Tuttavia, nonostante gli elogi dell'atonalità espressionista di Schönberg, vista come una forma debole che emerge dal basso, l'inquietante frase finale della citazione tratta dalla *Filosofia della*

⁴⁹ Keith Chapin, per fare un altro esempio, scrive: “I compositori realisti creano opere facendo affidamento su convenzioni armoniche, che presumono basate su proprietà stabili della natura, mentre i nominalisti creano quelle che evitano le convenzioni e, poiché essi seguono gli impulsi interiori che li rendono individui, scrivono musica nuova, *sui generis* e processuale come il pensiero stesso ... Adorno preferiva il nominalismo, ma riconosceva anche i limiti della posizione” (K. CHAPIN, *Labor and Metaphysics in Hindemith's and Adorno's Statements on Counterpoint*, in *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*, edited by Berthold Hoekner, Routledge, New York 2006, 19-40, qui 30-31).

⁵⁰ M. PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, 181.

musica moderna e più sopra riportata — «primato della natura musicale che progredisce verso l'assoluto» — rivela il costante timore di Adorno che una filosofia o una pratica artistica che vedono il mondo in sé come una molteplicità caotica e aperta al potere incontrollato del soggetto – la cui volontà può imporre un nuovo ordine arbitrario su di essa – siano complici della razionalità strumentale emersa dalla dialettica dell'Illuminismo. Adorno ha attribuito tale esito alla fase successiva dello sviluppo di Schönberg, una fase che non gli è più congeniale come la precedente fase atonale: quella dodecafonica. Così egli scrive:

Schönberg è stato il primo a svelare i principi di un'unità e di un'economia universale in un materiale soggettivo ed emancipato, rinnovato nello spirito di Wagner. Le sue opere forniscono la prova che con quanta maggior coerenza si osserva il nominalismo del linguaggio musicale inaugurato da Wagner, tanto più perfettamente questo linguaggio si lascia dominare dalla ragione ... è ancora questa razionalità e unitarietà del materiale che rende malleabile in tutto e per tutto alla soggettività il materiale assoggettato⁵¹.

Paradossalmente, ponendo rigide regole di composizione a questo assoggettamento, il pendolo oscilla troppo nella direzione opposta e il sano momento soggettivo nell'espressione musicale corre il rischio di essere soffocato a favore di un metodo impersonale. Egli individuò le implicazioni problematiche di questo mutamento nelle ultime opere di Anton von Webern, gravide di reificazione. Quando nel 1955 Adorno scrisse la sua oscura riflessione *Invecchiamento della musica moderna*, egli poté indicare i pericoli di un disinvolto nominalismo – «Il concetto di nesso musicale si disperde a causa della disposizione atomistica degli elementi: e senza un nesso espressivo non si può parlare di musica» – ammonendo che

⁵¹ ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., 63 e 64.

[gli sforzi di raggiungere una razionalizzazione totale] hanno un che di inefficace e di convulso: vogliono domare un caos che non merita nemmeno questo nome. Si dovrebbe invece arrivare a una diversa concentrazione della forza compositiva, non sulla pura e semplice organizzazione del materiale, ma scrivendo una musica veramente coerente, anche con un materiale che potrebbe di per sé essere squalificato⁵².

Non era facile vedere quale altra direzione fosse possibile, ma la dialettica di forma e informe, quel processo inesorabile avviato dalla spietata sovversione nominalista degli universali di qualsiasi tipo, non era del tutto finita. Come diversi osservatori hanno sottolineato, ciò diviene evidente in quella che Adorno ha chiamato “*musique informelle*”, termine da lui introdotto in un fondamentale saggio del 1961, incluso nella sua raccolta *Quasi una Fantasia*⁵³. Egli la definisce come «una musica che ha rifiutato tutte le forme che le stavano di fronte esternamente, astrattamente; una musica che, perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente e le è estraneo, si costituisce con oggettiva coerenza nel fenomeno e non in queste leggi di facciata»⁵⁴. Confrontandola con la svolta musicale atonale avvenuta intorno al 1910, ma rilevando la rivoluzione seriale ormai

⁵² T. W. ADORNO, *Das Altern der Neuen Musik*, in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, in GS 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 143-167; *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanze*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, 155-186, qui 171 e 172. Per le riflessioni critiche su Webern, si veda alle pp. 166ss.

⁵³ T. W. ADORNO, *Vers une musique informelle*, in GS 16, *Musikalische Schriften I-III*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Vers une musique in formelle*, in *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, 235-279. Per una utile analisi del posto che questo saggio occupa nell'opera di Adorno e nello sviluppo della musica post-bellica, si veda G. BORIO, *Dire cela, sans savoir quoi : la questione del senso in Adorno e nell'avanguardia musicale*, in *Civiltà musicale* 48/49 (2003), 135-170.

⁵⁴ ADORNO, *Vers une musique informelle*, cit., 238.

in corso, Adorno afferma che la *musique informelle* deve confrontarsi con le contraddizioni e i problemi dell'ambito «in cui la musica dovrebbe industriarsi, trovandosi in uno stadio in cui il nominalismo compositivo compiutamente realizzato – la rivolta contro gli universali della musica – ha riconosciuto i suoi limiti»⁵⁵. Non si può quindi tornare al primo Schönberg dell'atonalità espressionista poiché la dialettica tra musica e la società è andata avanti. Ora la sfida è quella di affrontare il fatto che «da un lato, quanto più le fabbricazioni strutturali sollevano nella loro forma la pretesa di essere necessarie, tanto più esse si consegnano al momento contingente ed esteriore al soggetto»⁵⁶.

L'accento posto sull'esigenza di questo «momento contingente ed esteriore al soggetto» indica che le vecchie nozioni di arte nominalista sono errate: «Il soggetto in cui l'arte, nel cammino del nominalismo occidentale, si era illusa di avere trovato un elemento irrinunciabile, la propria sostanza, si è infine rivelato effimero»⁵⁷. Il vecchio soggetto romantico ed espressionista, la cui interiorità è stata realizzata oggettivamente per mezzo della forma artistica, è un ricordo del passato, antiquato quanto l'ideale della totalità organica nell'opera. Ciò che ora chiede di essere riconosciuto è il fatto che il materiale musicale di oggi «non equivale semplicemente al soggetto, bensì contempla un'istanza estranea ed eterogenea al soggetto»⁵⁸. Così la musica di John Cage, per fare un esempio che Adorno apprez-

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ivi, 241.

⁵⁷ Ivi, 244.

⁵⁸ Ivi, 250. Il concetto di materiale musicale in Adorno ha generato notevoli controversie in merito, ad esempio, le sue affermazioni sulle leggi storiche del movimento e sull'imperativo, da loro imposto, di essere al limite estremo. Per una discussione, si veda L. ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, MIT Press, Cambridge, MA 1991, cap. 5.

za, deve essere elogiata in quanto esempio di «protesta contro l'ottusa complicità della musica con il dominio sulla natura»⁵⁹.

Questo non significa certo affermare un privilegio non dialettico dell'eterogeneità contingente, che provocherebbe l'ap-piattirsi su un piano positivistico della parvenza estetica, pericolo sempre presente nel nominalismo non controllato e privo di riflessione. Nonostante l'importanza della sonorità, la musica non può essere ridotta al rumore o al suono: «Tuttavia fu un errore credere che questa funzione critica del suono nei confronti della figura intesa come sovrastruttura fosse immediatamente un fatto positivo, che il suono, privato di senso, costituisse il proprio senso»⁶⁰. Il senso, d'altra parte, non dovrebbe essere del tutto ascritto alle relazioni tra le note – in particolare alla relazione costruita e imposta dal compositore – poiché il materiale è spesso eccedente rispetto a qualsiasi tentativo di dominarlo. Senza negare astrattamente alcuna soggettività, la musica deve trovare in un modo o in un altro una modalità per aprirsi l'accesso a ciò che il soggetto non può estrarre da sé o intendere senza resto eccedente. Vale a dire: «deve diventare una forma di reazione di quell'orecchio compositivo che fa propria, in modo per così dire passivo, la tendenza del materiale»⁶¹, che non si trasforma in un "oggetto" morto sotto il dominio di un "soggetto" sovrano. In breve, la *musique informelle* deve evitare il feticismo in cui «convergono gli estremi ostili della fede nel materiale e dell'organizzazione assoluta»⁶². Se riuscisse in questo, «il concetto di senso musicale si modificherebbe fin nell'ultima cellula, emancipandosi sia dalle proiezioni puramente soggettive che dal nesso tangibile, puramente oggettivato ... che il suo oggetto

⁵⁹ ADORNO, *Vers une musique informelle*, cit., 273.

⁶⁰ Ivi, 259.

⁶¹ Ivi, 276.

⁶² Ivi, 264.

non venga inteso come qualcosa che va semplicemente descritto ma come un campo di forze da decifrare»⁶³.

In questo campo di forza – e questa è la svolta finale dell'argomento di Adorno sul nominalismo – vi è la pretesa del materiale di un 'di più' in eccesso rispetto al controllo concettuale, strutturale, compositivo. Per chiarire questo punto, Adorno suggerisce un confronto espressione un'importante lezione di buona parte dell'arte moderna, che invoca l'elemento della meraviglia risultante dal processo di composizione non interamente controllato dal soggetto: «come il chimico è colto da meraviglia nell'osservare una nuova sostanza nella provetta»⁶⁴. Un argomento del genere è evidente in un altro processo chimico, quello della fotografia prima della digitalizzazione. Qui la traccia indicizzata nell'immagine impressa di qualcosa che il fotografo non intendeva catturare segnala la resistenza del mondo al potere soggettivo dell'artista. L'esito può essere identificato come un'altra versione del nominalismo, che evita un problematico sicuro affidamento a una volontà soggettiva, umana o divina, i grado di imporre la sua volontà su una molteplicità caotica. In un altro contesto ho chiamato ciò *nominalismo magico*, un termine estrapolato dall'idea più familiare del realismo magico, ossia la credenza che il mondo possa essere reincantato, nonostante si distanzi da qualsiasi nozione realista circa la realtà degli universali, concezione che proviene dalle sue radici medievali⁶⁵. Attingendo a diverse fonti teoretiche, incluse le opere di Rosalind Krauss, de Duve e W.J.T. Mitchell, il tema richiama anche la teoria adamitica di Benjamin sui nomi veri, nomi che non

⁶³ Ivi, 278.

⁶⁴ Ivi, 263.

⁶⁵ M. JAY, *Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World*, in *The Pictorial Turn*, edited by Neil Curtis, Routledge, New York 2010, 69–87.

sono convenzionali ma in qualche modo mimetici, cosa che ci riporta alla questione in precedenza lasciata sospesa, laddove ho invocato il riferimento di Duchamp al “nominalismo pittorico”.

L'attenzione di Duchamp si concentrava sul nome proprio, che era individuale piuttosto che generico e in qualche modo espressivo dell'essenza dell'individuale stesso, quello che i filosofi in seguito hanno chiamato *designatore rigido* piuttosto che un nome collettivo o ambiguo che può servire come termine intercambiabile per molte diverse entità qualitativamente distinte⁶⁶. Adorno, come sappiamo, è stato profondamente influenzato da Benjamin su diversi temi e tra questi il fascino che questi aveva nei confronti dell'impulso utopico dei nomi propri⁶⁷. Come ho già detto più sopra, nella *Dialettica dell'Illuminismo* Adorno e Horkheimer riconobbero che il potere corrosivo dell'Illuminismo «si arresta davanti al *nomen*, al concetto inesteso, puntuale, al nome proprio». Poco dopo questa osservazione, aggiunsero che nell'Ebraismo «il vincolo fra il nome e l'essere è ancora ri-

⁶⁶ Il termine *designatore rigido* è stato introdotto da Saul Kripke in *Nome e Necessità*. Contro la semantica “descrittivista”, in cui i nomi propri sono derivati da descrizioni delle loro caratteristiche, Kripke fa riferimento a un oggetto specificamente denominato che sarebbe lo stesso in ogni mondo possibile in cui esso potrebbe esistere. Kripke ha sostenuto che alcuni tipi naturali sono anche designatori rigidi, difendendo una posizione più essenzialista rispetto a quella nominalista quando viene a trattare termini come *acqua* o *H₂O*.

⁶⁷ Si veda, ad esempio, la discussione di Adorno sulla “esperienza metafisica” della fantasticheria di un bambino sui nomi dei luoghi in *Dialettica negativa*, cit., 335ss. Come ha osservato Hullot-Kentor, «il lavoro di Benjamin fu anch'esso concepito in opposizione al nominalismo, sebbene il focus della sua critica fosse diverso. Egli si preoccupava della confutazione, da parte del nominalismo, del contenuto espressivo del linguaggio ... Benjamin sviluppò una dottrina di idee che tenta di recuperare il contenuto espressivo del linguaggio in un modo che, insieme all'idealismo, giustifica il pensiero come parte dei contenuti metafisici» (HULLOT-KENTOR, *Things beyond Resemblance*, cit., 127). Se, tuttavia, distinguiamo tra un nominalismo magico e uno convenzionale, sia Benjamin che Adorno stanno dalla parte del primo.

conosciuto nel divieto di pronunciare il nome di Dio. Il mondo disincantato dell'ebraismo concilia la magia negandola nell'idea di Dio»⁶⁸. Tale negazione, così come il celebre *Bilderverbot*, o la proibizione delle immagini di Dio, è sempre al servizio di una possibilità utopica che, pur non potendo essere realizzata nel presente, non deve essere completamente abbandonata come futura speranza redentrica. Tale possibilità è quella di un mondo in cui l'infinito spostamento e differimento del significato si è placato, la logica sussuntiva dei termini generali è annullata e i nomi individuali e le essenze che essi designano sono finalmente – o ancora una volta – uno.

In che senso possiamo identificare la posizione di Adorno come la difesa di un nominalismo con una colorazione magica? Sebbene sarebbe molto fuorviante caratterizzarlo come una schietta valorizzazione del magico in sé – è certo che opere come la *Dialettica dell'Illuminismo* e la *Teoria estetica* riconoscono i vantaggi di lasciarsi alle spalle occultismo, animismo e magia – è chiaro che l'insistenza ricorrente di Adorno sull'importanza della mimesi ci mette in guardia dal suo fascino per i residui di ciò che spesso viene chiamata “magia simpatetica”⁶⁹. Pur insistendo sul fatto che il cliché della “magia dell'arte” ignora la sua complicità con il disincanto razionalista del mondo, Adorno conclude che «il luogo comune dell'incanto dell'arte richiama alla mente qualcosa di vero ... L'aporia dell'arte, tra regressione alla magia letterale o cessione dell'impulso mimetico alla razionalità cosale, le prescrive la legge di movimento; e non va rimosso»⁷⁰. O, come afferma – in maniera più positiva – in uno degli

⁶⁸ HORKHEIMER - ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., 31.

⁶⁹ Per un approfondito resoconto della complicata analisi della magia posta in essere da Adorno, si veda D. KAUFMANN, *Beyond Gnosticism and Magic*, in *New German Critique* 118 (2013), 29–41.

⁷⁰ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., 73-74.

aforismi più frequentemente citati di *Minima Moralia*: «L'arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità»⁷¹.

La magia, a dire il vero, ha essa stessa un mutevole significato, con differenti denotazioni e connotazioni. Non pochi sono stati i tentativi da parte degli studiosi di mappare le sue manifestazioni nelle culture, antiche e moderne, e la sua lotta per sopravvivere ai tentativi di sopprimerla in nome della religione o della scienza. Pur essendo difficile trovare delle caratteristiche essenziali nella magia, un recente studio di Christopher Lehrich, che fa ampio riferimento alle riflessioni di Claude Lévi-Strauss sul bricolage del “pensiero selvaggio”, sostiene in modo suggestivo che il pensiero magico tenda a favorire il particolare sull'universale: «Il pensiero che si volge risolutamente verso il concreto, egli scrive, richiede qualità in contrasto con le astrazioni storiche e scientifiche. In particolare, rinviando alle cose naturali, il pensiero magico costruisce un sistema la cui stabilità è situata in punti fermi non umani»⁷².

Come si manifesta tutto ciò, se proprio deve, in termini musicali? Non esiste una semplice traduzione di concetti filosofici in equivalenti estetici, e a fortiori nella musica, il cui linguaggio è al massimo indiretto e rarefatto. Tuttavia, senza comprendere quali siano le fonti teoretiche dell'atteggiamento dialettico di Adorno nei confronti del nominalismo, non possiamo dare un senso a come esso agisce nei suoi scritti che riguardano questioni musicali. Il problema è sollevato da Gianmario Borio nel suo saggio su Adorno e la questione del senso in Adorno e

⁷¹ T. W. ADORNO, *Minima Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in GS 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Minima moralia - Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, a cura di L. Ceppa Einaudi, Torino 2015, 213.

⁷² C. L. LEHRICH, *The Occult Mind: Magic in Theory and Practice*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2007, 117.

nell'avanguardia musicale, nel quale si segnala l'importanza della nozione teologica del linguaggio di Benjamin: «Trasferendo queste concezioni sul piano musicale, Adorno opera nel senso di una secolarizzazione: il gesto linguistico della musica mima lo slancio con cui l'uomo cerca di entrare in comunicazione con il Supremo nella preghiera, e si configura come 'il tentativo comunque sempre vano di nominare il nome stesso e non di comunicare significati'»⁷³. La citazione alla fine di questa frase è estratta dal saggio di Adorno del 1956 *Musica, linguaggio e loro rappresentazione nelle composizioni contemporanee*, in cui egli afferma che

di fronte al linguaggio pensante, la musica è linguaggio di un tipo del tutto diverso. In quest'ultimo c'è l'aspetto teologico della musica. Ciò che essa esprime è al tempo stesso determinato e nascosto nell'espressione. La sua idea è la figura [*Gestalt*] del nome divino. Essa è preghiera demitologizzata, liberata dalla magia dell'influsso; il tentativo umano ignora frustrato di nominare proprio il nome, e non di comunicare dei significati⁷⁴.

La musica, a dire il vero, non può fare a meno dei suoi elementi significativi, dei modelli relazionali che in qualche modo sono portatori di significato, della sua lotta per la coerenza. Ma trasmette anche qualcosa che può essere considerato come un eccesso di senso, qualcosa che va al di là dell'intenzione o dell'espressione, qualcosa che, come il nome proprio, è e non può essere interpretato in altri termini. Di conseguenza, la musica non

⁷³ BORIO, *Dire Cela, sans Savoir Quoi*, in *Civiltà musicale* 48/49 (2003), 135-170, qui 157.

⁷⁴ T. W. ADORNO, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in *GS 16, Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 649-664; *Musica, linguaggio e loro rapporto nelle composizioni contemporanee*, in *Filosofia e simbolismo, Archivio di filosofia* 1956, 149-162 (testo tedesco), 163-173 (traduzione italiana), qui 164.

può essere decifrata, né meramente ridotta a linguaggio o a un tipo di notazione.

Come Adorno scrive in un altro saggio dello stesso periodo, *Del presente rapporto tra filosofia e musica* (1953):

In musica non si tratta di significati, ma di gesti ... Fin dove la musica uguaglia di fatto i linguaggi, essa si riferisce, puro nome, all'assoluta unità di cosa e segno, che nella sua immediatezza è irraggiungibile da ogni sapere umano. Negli utopistici e disperati sforzi verso il nome, consiste il legame della musica con la filosofia, alla quale proprio per questo la musica nella sua idea sta incomparabilmente più vicina di ogni arte⁷⁵.

Nella musica, continua Adorno, «il nome appare unicamente come puro suono», ma esso non può apparire senza la mediazione della razionalità compositiva e del significato intenzionale che ostacola il suo apparire diretto. «Il paradosso di ogni musica, conclude, sta nello sforzo verso quell'inintenzionale per il quale è stata scelta l'impropria parola di 'nome', soltanto in grazia della sua partecipazione alla razionalità nel senso più ampio»⁷⁶. Il mistero della musica, il suo carattere eternamente enigmatico, è dovuto al fatto che essa «non ha il proprio oggetto, non possiede il nome, ma tende a esso e anche perciò è protesa verso il proprio sfacelo»⁷⁷.

In breve, il magico impulso nominalista nella musica, il suo sforzo di andare non solo oltre gli universali reali intelligibili verso i particolari qualitativamente unici che sottostanno ad essi, ma anche di contrastare il sovrano potere costitutivo del sog-

⁷⁵ T. W. ADORNO, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in GS 18, *Musikalische Schriften V*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 149-176; *Del presente rapporto tra filosofia e musica*, in *Archivio di filosofia, Filosofia dell'arte*, ed. da E. Castelli, Roma 1953, n. 1, 31-45, qui 34.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

getto dominante, è la ragione per cui si può dire che la musica funzioni come una versione secolare di preghiera. Essa rivela il desiderio di una felicità oltre l'interminabile rimozione e differimento di senso, per un assoluto che superi la tensione tra soggetto e oggetto, per uno stato in cui l'apparenza estetica non è più necessaria come antidoto illusorio a un mondo completamente amministrato. Ma grazie al gesto di molteplici esecuzioni, segno di un'arte allografica nel senso di Goodman, la musica ci dà un'idea di quella felicità in quanto un'infinità di ripetizioni mimetiche e di somiglianze, di echi e di risonanze, e non la statica e mortale perfezione di un platonico ordine utopico. Questo è un nominalismo al servizio non del disincanto borghese e del dominio della natura, ma del suo opposto: un nominalismo che è davvero magico in tutte le sue molteplici implicazioni.

Bibliografia

ADORNO, T. W., *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften* (GS) 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2018; *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, trad. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004.

_____, *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*, in GS, *Nachgelassene Schriften*, IV, 9, hrsg. R. Zur Lippe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973; *Terminologia filosofica*, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975.

_____, *Minima Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in GS 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Minima moralia - Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, a cura di L. Ceppa Einaudi, Torino 2015.

_____, *Drei Studien zu Hegel*, in GS 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008; *Tre studi su Hegel*, trad. it. di F. Serra, Il Mulino, Bologna 1971.

_____, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, in GS 13, *Die musikalischen Monographien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1981.

_____, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, in GS 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

_____, *Wagners Aktualität*, in GS 16, *Musikalische Schriften I–III*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Attualità di Wagner*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955–65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, 57–76.

_____, *Vers une musique informelle*, in GS 16, *Musikalische Schriften I–III*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Vers une musique in formelle*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955–65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, 235–279.

_____, *Kants »Kritik der reinen Vernunft«*, in *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen – 4*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

_____, *Das Altern der Neuen Musik*, in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, in GS 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 143–167; *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanze*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, 155–186.

_____, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in GS 16, *Musikalische Schriften I–III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 649–664; *Musica, linguaggio e loro rapporto nelle composizioni contemporanee*, in *Filosofia e simbolismo, Archivio di filosofia* 1956, 149–162 (testo tedesco), 163–173 (traduzione italiana).

_____, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in GS 18, *Musikalische Schriften V*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 149–176; *Del presente rapporto tra fi-*

losofia e musica, in *Archivio di filosofia, Filosofia dell'arte*, ed. da E. Castelli, Roma 1953, n. 1, 31-45.

_____, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, GS 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, 14-50; *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, 7-51.

_____, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, GS 12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003; *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, a cura di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1980.

BERNSTEIN J. M., *Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism*, in *Diacritics, Rethinking Beauty*, 32 (2002) 1, 83-100.

BLUMENBERG H., *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997³; *La legittimità dell'età moderna*, trad. it. di C. Marelli, Marietti, Genova 1992.

BORIO G., *Dire cela, sans savoir quoi : la questione del senso in Adorno e nell'avanguardia musicale*, in *Civiltà musicale* 48/49 (2003), 135-170.

CAMERON R. P., *There Are No Things That Are Musical Works*, in *British Journal of Aesthetics* 48 (2008) 3, 295-314.

CHAPIN K., *Labor and Metaphysics in Hindemith's and Adorno's Statements on Counterpoint*, in *Apparitions: New Perspectives*

on Adorno and Twentieth-Century Music, edited by Berthold Hoeckner, Routledge, New York 2006, 19-40.

DE DUVE T., *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Ed. de Minuit, Paris 1984.

DUCHAMP M., *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, trad. di M.R. D'Angelo, Abscondita, Milano 2018.

Eco U., *Sviluppo dell'estetica medievale*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Marzorati, Milano 1959, 115-229, ora *Arte e Bellezza nell'Estetica medievale*, Bompiani, Milano 1987.

GILLESPIE M. A., *The Theological Origins of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago 2008.

GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2007; *Il museo immaginario delle opere musicali*, trad. it. di L. Giombini e V. Santarcangelo, Mimesis, Milano 2016.

HAMMER E., *Adorno and the Political*, Routledge, New York 2006.

HOHENDAHL, P. U., *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1995.

HORKHEIMER M. *Schopenhauer und die Gesellschaft*, in *Schopenhauer-Jahrbuch für das Jahr 1955*, 49-57; *Schopenhauer e la società*, in M. HORKHEIMER, *Studi di Filosofia della Società*, a cura di W. Brede, trad. it. di G. Carchia, Einaudi, Torino 1981, 69-81.

HORKHEIMER M. - ADORNO T. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969; *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966.

HULLOT-KENTOR R., *Things beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*, Columbia University Press, New York 2006.

JAMESON F., *Late Marxism: Adorno; or, The Persistence of the Dialectic*, Verso, London 1990.

JAY M., *Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World*, in *The Pictorial Turn*, edited by Neil Curtis, Routledge, New York 2010, 69–87.

_____, *Taking on the Stigma of Inauthenticity: Adorno's Critique of Genuineness*, in *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011, 9–21.

KAUFMANN D., *Beyond Gnosticism and Magic*, in *New German Critique* 118 (2013), 29–41.

KRIPKE S., *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1980; *Nome e necessità*, trad. it. di M. Santambrogio, Boringhieri, Milano 1982.

LEHRICH C. L., *The Occult Mind: Magic in Theory and Practice*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2007.

NICHOLSEN S. W., *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, MA 1997.

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

ROBERTS D., *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1991.

SABROVSKY E., *De lo extraordinario: Nominalismo y modernidad*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2001.

SUBOTNIK R. R., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

ZUIDERVAART L., *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, MIT Press, Cambridge, MA 1991.