

Saggi

Negatività, trascendenza, utopia.
*La dialettica dell'opera d'arte
nella Teoria estetica di Adorno*

FRANCESCO SCUTARI*

* *Ricercatore indipendente, Roma*
e-mail: fra.scutari@gmail.com

Abstracts

Il seguente saggio tenta di mettere a fuoco la relazione tra negatività e trascendenza presente nella riflessione estetica di Theodor Wiesengrund Adorno, per il quale l'opera d'arte non vale tanto per ciò che attraverso di essa si realizza, quanto, e forse soprattutto, per ciò che in essa rimane allo stato della potenza, per le possibilità intraviste che si conservano al suo interno che, coincidendo con la sua dimensione utopica, impediscono la piena identificazione fra opera d'arte e merce di consumo. Ciò che conta non è solo il passaggio da un senso potenziale a un significato determinato, né quello dal possibile al reale, quanto piuttosto la contingenza stessa del significare e, di qui, la sua possibilità di non essere o di essere-altrimenti.

This paper focuses on the relationship between negativity and transcendence as it emerges in the aesthetic thought of Theodor Wiesengrund Adorno, for which the potential of a work of art is the possibility contained within itself, and which coincides with its utopic dimension. It is precisely this utopic dimension that impedes a complete identification between a work of art and a piece of merchandise. From this point of you, this paper examines how, through the uninterrupted relationship between essence and appearance, language and reality, thought and perception, the power of a work of art coincides with its capacity to show how things could be different from actual reality.

Keywords

Opera d'arte; negatività; utopia; spirito; possibilità

1. *L'opera d'arte moderna e la crisi del senso*

Nello specifico della *Teoria estetica*, l'opera d'arte moderna si colloca nello spazio intermedio posto tra l'arte tradizionale, la cui compiutezza formale ha perso, nel mondo moderno, “diritto all'esistenza”, e l'arte d'*avanguardia*, la cui confusione con la vita e la realtà la riduce ad essere semplice *res*, una “cosa fra cose” priva di ogni valenza e forza critica¹. Se l'opera d'arte moderna deve, per questo, essere una *testimonianza* dell'esistente e non semplicemente una sua riproduzione figurativa o verbale o una sua assoluzione acritica, allora il *contenuto* di essa non può mai darsi (e dirsi) come una totalità compiuta e posseduta, allo stesso modo di come la sua *forma* non può fare altro che offrirsi come frammentaria e *incompiuta*, altrimenti non farebbe altro che porsi come una realtà totalmente altra rispetto a quella esistente. L'opera d'arte moderna, dunque, si articola verso il frammentario, verso il *non-poter-dire*: «L'arte di maggior pretesa spinge al di là della forma come totalità, nel frammentario [*ins Fragmentarische*]»². L'indigenza della forma, continua Adorno, emerge in maniera più forte «nella difficoltà dell'arte temporale di finire [*Zeitkunst sich anmelden zu enden*]; in musica nel cosiddetto problema del finale, nella poesia in quello della chiusura, che si accentua fino a Brecht»³. Libera dalle convenzioni che da sempre l'avevano caratterizzata, «evidentemente nessuna opera d'arte riesce più a concludere in maniera convincente, laddove le conclusioni tradizionali fanno solo finta che i singoli momenti con il punto conclusivo nel tempo si connettano anche nella

¹ Cf. TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, 3. Cf. inoltre, G. DI GIACOMO, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in *Cultura tedesca* (2004), n. 26, 103-121, qui 103.

² ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 197.

³ *Ibidem*.

totalità della forma»⁴. L'opera d'arte moderna, allora, rifiutando la consuetudine alla conclusione (e alle convenzioni), rifiuta l'immanenza del senso nel mondo della vita; allo stesso tempo e allo stesso modo, rifiutandosi di porsi come totalità costruite attraverso il momento della forma, disdice la presenza del senso al loro stesso interno. Alle opere d'arte «riesce sempre più difficile comporsi come connessione di senso [*Sinnzusammenhang*]. A ciò esse rispondono alla fine con il rinuncia [*Absage*] all'idea di essa»⁵. Se, per Adorno, l'opera d'arte tradizionale rappresentava e incarnava il momento del compimento, la risoluzione della vita, o del sensibile, nell'intelligibilità composta della forma, le opere d'arte moderne, invece, non si limitano a *negare* il senso – cosa che le priverebbe della loro vocazione critica –, ma, autoriflessivamente, annunciano come *proprio senso* la sospensione del senso⁶ stesso, rimandano, cioè, negativamente all'esigenza del *poter-essere* del senso come a ciò che si rivela impossibile *in atto*. La loro “assenza di scopo”, in questa prospettiva, coincide con il «loro essere separate dalla vita empirica non perseguendo un intento utile all'autoconservazione e alla vita»⁷. La riflessione, così, diventa sia il modo attraverso il quale si tenta di rintracciare e definire un significato esplicitabile e risolutivo, sia, proprio in questo sforzo, il sintomo della sua *assenza*:

La riflessione, che era bandita in quanto astratta secondo il criterio culturale dell'immanenza estetica, viene «montata» insieme con la rappresentazione pura, e il principio flaubertiano

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, 205.

⁶ G. MOUTOT, *Essai sur Adorno*, Éditions Payot & Rivages, Paris 2010, 410: «Telle est l'éloquence non signifiante de l'œuvre d'art, ce qu' Adorno appelle aussi son *expression*: il lui appartient en effet d' être quelque chose comme un regard, demandant qu'on lui réponde».

⁷ ADORNO, *Teoria estetica*, 205.

no della cosa puramente compiuta in se stessa viene corrosa. Eliminata la possibilità di supporre che degli avvenimenti siano di per sé significanti, l'idea della configurazione estetica, intesa come unità di fenomeno apparente e di intenzione, diventa un'illusione. [...] Il pensiero diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia espressione della sua *assenza*⁸.

Esemplari per Adorno sono, da questo punto di vista, proprio le opere di Samuel Beckett, le quali *parlano e dibattono* del senso solo e proprio attraverso il suo *negativo*, dunque senza poterlo “affermare verbalmente e positivamente”, smarrendo ogni teleologico approdo, altrimenti non farebbero altro che capovolgerlo nel suo contrario smarrendo così ogni apertura critica: le opere di Beckett, infatti, richiamano l'assurdo «non per assenza di qualsiasi senso – in tal caso sarebbero irrilevanti – ma perché trattano di esso [*sondern als Verhandlung über ihn*]. Ne svolgono la storia»⁹. L'opera di Beckett è «dominata sia dall'ossessione di un nulla positivo»¹⁰, cioè affermato o dichiarato, «sia da quella di una mancanza di senso che è divenuta e pertanto per così dire meritata, senza però che per questo la si possa reclamare come senso positivo»¹¹. Il gesto estremo dell'operazione di Beckett consiste, infatti, nel rifiuto radicale di ogni possibilità di spiegazione che possa risolvere unilateralmente la negatività all'opera nella frantumazione del linguaggio. Per questo, come è stato detto, nessuna teorizzazione e nessuna «rappresentazione del non-senso si dà nella sua opera, giacché egli sa bene che una simile rappresentazione del non-senso si capovolgerebbe nel

⁸ Id., *Tentativo di capire il «Finale di partita»*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, 94-95 (corsivo mio).

⁹ Id., *Teoria estetica*, 206.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

proprio opposto»¹²; l'*impossibilità* del senso «deve essere *mostrata, non detta*; può essere solo vissuta e nessuna opera d'arte può toglierla. Di qui la necessità che le stesse parole perdano il loro senso originario»¹³. Le opere d'arte, in breve, *trattano* [*Verhandlen*] del simultaneo *poter-essere* e *poter-non-essere* del senso stesso, della sua esigenza e, insieme, della sua contingenza. Esse mostrano la propria "tensione-al-senso" attraverso quello che Adorno chiama la loro *Sprachähnlichkeit*, la propria "affinità al linguaggio" ("vicinanza", "similitudine"), il loro essere *presso* l'affermatività linguistica senza risolversi in essa, anzi, solo per *sospenderla* e renderla *impossibile*: in quanto limite e, insieme, occasione di linguaggio, «le opere d'arte che si spogliano dell'apparenza della sensatezza, non perdono per questo il proprio aspetto paralinguistico [*Sprachähnliches*]. Esse esprimono, con la stessa determinatezza con cui le opere tradizionali esprimono il proprio senso positivo, la mancanza di senso *quale proprio senso*»¹⁴. La dissoluzione del linguaggio – come Adorno scrive nel saggio dedicato al *Finale di partita* di Beckett – «penetra nell'*arcanum* estetico. Il nuovo linguaggio degli individui che stanno per ammutolire, un agglomerato di sfacciate frasi fatte, di collegamenti logici solo in apparenza, di parole galvanizzate che hanno il valore di marchi di fabbrica [...] tutto questo acquista nuove funzioni e diventa linguaggio di una poesia che *nega il linguaggio*»¹⁵. Questo il motivo per cui le opere "prive di senso" «o estranee al senso che sono di livello formale supremo, sono più che meramente prive

¹² G. DI GIACOMO, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, 218.

¹³ *Ibidem* (corsivi miei).

¹⁴ ADORNO, *Teoria estetica*, 206 (corsivo mio). Giovanni Matteucci, a proposito della "paralinguisticità" dell'opera d'arte, del suo essere "presso" e "vicina" al linguaggio, senza per questo esaurirsi in esso, cf. G. Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 5 (2012).

¹⁵ ADORNO, *Tentativo di capire il Finale di partita*, 117 (corsivi miei).

di senso, perché dalla negazione del senso traggono il proprio contenuto [*weil ihnen Gehalt in der Negation des Sinns zuwächst*]¹⁶. Ciò avviene perché, l'opera che nega il senso a partire dalla "coerenza frammentaria" della propria forma è, per questo, partecipe della stessa compattezza e della stessa rigorosa unità di comprensione che caratterizzavano l'arte tradizionale. In questo modo, la tensione verso l'espressione di cui l'opera consiste rappresenta pur sempre il mostrare, non affermativamente, che un senso *possa* pur essere. Esse, al di fuori di ogni irrazionalismo fatuo, sono negazioni del senso a partire dalla propria interna *razionalità*: «Le opere d'arte diventano, sia pure contro la propria volontà, *connessioni di senso che negano il senso*»¹⁷. Così, sempre esemplarmente in Beckett, è nell'assenza di ogni riferimento esplicito all'esistente che il linguaggio "mostra" la propria *impossibilità* di dire, la propria *impotenza*, proprio *attraverso* la parola: «non c'è nulla da dire e tuttavia bisogna continuare a parlare»¹⁸. La debolezza della parola non coincide affatto con la sua assenza; al contrario, «essa si accompagna alla consapevolezza che, se non c'è nulla da dire, se la parola non è in grado di dire qualcosa che abbia senso, poiché si ha a che fare solo con il non-senso, allora proprio perché tale non-senso appaia, "bisogna parlare" *come se* il senso fosse dicibile»¹⁹. L'impotenza riflessiva che Beckett presenta, allora, rimanda all'impossibilità per il soggetto di enunciare il riconoscimento stesso di ogni *insensatezza*, dal momento che, come si è visto, proprio ciò coinciderebbe già con una spiegazione: per questo, i suoi personaggi «mostrano di credere nel senso, pur vivendo nel non-senso e [...] mostrano di sperare, pur vivendo in un mondo senza spe-

¹⁶ ID., *Teoria estetica*, 206.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ DI GIACOMO, *Estetica e letteratura*, 219.

¹⁹ *Ibidem*.

ranza»²⁰. I lavori dello scrittore mostrano all'opera «uomini che lottano per procurarsi un'attività fittizia, così come nella vita reale il lavoro meccanico ha reso alienante l'azione umana. È questo un motivo saliente – sottolinea Micaela Latini – : si vive nel non-senso, ma non si è in grado di rinunciare al concetto di senso, così come non si può abbandonare la speranza»²¹. La soglia, il momento di passaggio, tra l'arte “autentica” che “mette in scena” la messa-in-questione del senso – che ne configura, cioè, la peculiare oscillazione dialettica tra un non-essere in atto e, quindi, un esistere come pura possibilità –, e, di contro, un'arte «rinunciataria fatta di proposizioni protocollari in senso letterale e traslato»²², risiede nel fatto che nella prima «la negazione del senso si configura come un qualcosa di negativo [*die Negation des Sinns als Negatives sich gestaltet*]»²³ che rimanda all'esigenza di quanto *manca* e *ancora-non-è*; nella seconda, invece, la negazione del senso è semplice adeguazione e riferimento di essa, «si rispecchia ottusamente, positivamente. Tutto dipende da ciò, se alla negazione del senso nell'opera d'arte sia insito un senso oppure se essa si adegui alla datità; se la crisi del senso si *rifletta* nel prodotto [*ob die Krise des Sinns im Gebilde reflektiert ist*], oppure se essa resti immediata e perciò estranea al soggetto»²⁴. La logicità

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. LATINI, *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in *La dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifesto Libri, Roma 2008, 147. Inoltre, nel mettere in relazione le assonanze tra le posizioni di Adorno e quelle di Günther Anders, Latini sottolinea come l'impossibilità di rinunciare al senso «marca la distanza tra il teatro beckettiano e il pensiero nichilista. Anders lo esprime a chiare lettere: con le sue figure di “ideologi ingenui e falsamente ottimisti”, Beckett mette in scena non il nichilismo, ma “l'incapacità dell'uomo di essere un nichilista persino in una situazione che non potrebbe essere più senza speranza». In *ibidem*.

²² ADORNO, *Teoria estetica*, 207.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

immanente all'opera stessa, testimoniata non da quanto detto esplicitamente da essa, bensì dalla sua rigorosa esistenza e dalla fitta trama di relazioni interne alla propria forma, fa tutt'uno con il suo incessante *discorrere* del senso e della sua contingenza in quanto *negazione* determinata della sua *irriflessa presenza*, impossibilità per l'azione di concludersi in un significato o in uno scopo²⁵; meglio, il carattere "d'enigma" dell'opera consiste in questa *simultanea* presenza e assenza del senso stesso, *presente* nella sua *inattualità* e *assente* quanto al suo definitivo riconoscimento: «Uno dei veri enigmi dell'arte, insieme testimonianza della potenza della logicità di quest'ultima, è che qualsiasi conseguenza radicale, anche quella detta assurda, sfocia in qualcosa di affine al senso [*in Sinn-Ähnlichem terminiert*]»²⁶.

Se è vero, dunque, che l'essere *apparenza* (*Schein*) dell'opera, cioè il suo essere, insieme, *segno* dell'eterogeneo e della sua *distanza*, coincide con il non poter «sfuggire alla suggestione del senso in mezzo a ciò che è privo di senso [*der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag*]»²⁷, è altrettanto vero che – e per Adorno non può non esserlo – l'opera d'arte moderna, nei suoi rappresentati supremi, è tale in quanto esprime l'*impossibilità* del compiersi del senso ma, nello stesso tempo, come "negazione determinata" ne *mantiene in vita la categoria*: «Anche la cosiddetta letteratura dell'assurdo nei suoi maggiori rappresentanti partecipa di questa dialettica perché, in quanto connessione di senso in sé teleologicamente organizzata, esprime il fatto che non c'è senso, e in tal modo preserva in una negazione determinata la categoria del senso [...]»²⁸. Per questo Beckett

²⁵ Cf. *ibidem*: «In Beckett domina invece un'unità parodistica di luogo tempo e azione, con episodi montati ed equilibrati ad arte, e con la catastrofe, che qui *consiste nel fatto di non avvenire*» (corsivi miei).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, 210.

mostra un mondo *insensato*, «lo mette in scena senza però teorizzarlo [...]; all'assenza di una fine per l'uomo corrisponde l'assenza di una fine per l'opera»²⁹; così come «è proprio questa *assenza* che l'opera rappresenta» in quanto «*presenza* svuotata di ogni *telos*»³⁰, allo stesso modo l'*assenza* di senso di cui la frammentarietà del linguaggio testimonia rimanda a esso come a qualcosa di *ineludibile* che però, al contempo, deve *ancora sempre* essere istituito. La negatività del senso e il costante cortocircuito tra senso e non-senso svolto da Adorno in queste pagine, illumina su una questione logica e ontologica di fondo: la *neutralità* del senso medesimo, il suo *non* coincidere con la denotazione, il suo *non* essere identificabile con l'espressione e la predicazione, la sua *distanza* logica e ontologica dalla presenza e dal compimento in atto. Sembra che sia solo attraverso questo plesso di relazioni differenziali e negative che il senso possa mostrarsi nella propria *neutralità* e natura sospesa, sottraendosi e venendo meno «ad ogni significazione esplicita»³¹. La negatività coincide con questa sua impossibilità di compiersi nel discorso, mantenendo viva la non-identità e la non-coincidenza tra sé e la singola denotazione. Quel che la negatività mostra quanto al senso è la sua natura “potenziale”, la sua «*equidistante*»³² apertura al *poter-essere* e al *poter-non-essere*, senza potersi mai identificare con nessuna delle due eventualità (in altre parole, né con quella del non-senso né con quella del compiersi del senso). La negatività come non-identità tra parola e realtà, espone con forza la neutralità del senso quanto alla *presenza*, meglio, specifica ulteriormente la sua peculiare tonalità di presenza: il suo essere, cioè, *presente*

²⁹ DI GIACOMO, *Estetica e letteratura*, 220.

³⁰ *Ibidem* (corsivi miei).

³¹ P. VIRNO, *Saggio sulla negazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, 66. Ma si veda tutto il paragrafo dedicato alla *neutralità del senso*, cui si fa costante riferimento, alle pagine 66-71.

³² *Ibidem*.

solo come “pura possibilità”, suscettibile di riuscita e fallimento, dunque il suo essere *assente* come presenza *in atto*. La neutralità del senso e la negazione con cui fa corpo costituiscono, allora, il non-detto che resta tale in ogni *dicibile* rendendolo possibile; sono la *lacuna*³³ che resta tale in ogni testo rendendolo *leggibile* e, ogni volta, *pensabile*. Sempre lacunosamente presente, il senso, in qualche modo, è già sempre dimenticato, circoscrivendo il luogo vuoto che inaugura la parola, prima lettera dell’alfabeto che rende possibile le altre parole e che, nell’articolazione di ogni lettera, sempre già si sottrae rimanendo in esse silenziosa³⁴. «Nell’atto dell’omettere, ciò che è omesso sopravvive *in quanto* viene evitato [...]»³⁵. Ecco perché, come è stato detto, artista e opera d’arte si collocano «esemplarmente sul discrimine invisibile che separa senso e non-senso»³⁶. Quel che entrambi esemplarmente raccontano e svolgono – come esempio di ciò che *ognuno* persegue e svolge – non è altro che la *processualità* della “sensatezza” dell’esperienza, cioè il suo *potersi* riconoscere *come sensata* solo in quanto *mai del tutto tale*. L’arte, per questo, «costruisce e ricostruisce il senso sempre rischiando il non-senso o almeno una parvenza di senso»³⁷. Nell’identità-differenza di

³³ Sul ruolo determinante del “non-detto” all’interno del testo e, nello specifico, in quello di natura letteraria con riferimenti, tra i tanti altri, anche ad Adorno, ha richiamato recentemente l’attenzione Nicola Gardini: cf. N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

³⁴ L’esempio linguistico cui qui si rimanda è ripreso dallo studio che Daniel Heller-Roazen ha dedicato alla vocale dell’ebraico classico, la *aleph*, la quale «non può essere pronunciata, non perché il suo suono è troppo complesso, ma perché è troppo semplice» ma che, nello stesso tempo, «segna il luogo vuoto da cui scaturisce la parola. La lettera muta custodisce l’oblio che inaugura ogni alfabeto». In D. HELLER-ROAZEN, *Ecolalie. Saggio sull’oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata 2007, 21-26 (le citazioni si trovano, rispettivamente, a p. 21 e a p. 26).

³⁵ ADORNO, *Tentativo di capire il Finale di partita*, 101 (corsivi miei).

³⁶ E. GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992, 228.

³⁷ *Ibidem*.

detto e dire, contingente e necessario, dicibile e indicibile, senso e significati, si può solo rendere conto della cadenza *ossimorica* di cui consiste questo sforzo riflessivo e l'esperienza su cui e *in cui* sorge e si articola; se il senso, o l'intelligibile, può darsi solo *attraverso* ciò che esso *non-è* (come il "possibile" implica già sempre in sé il "poter-non-essere", e viceversa), allora esso è irresolubilmente "rischio": rischio *fondamentale* «*in quanto dà e toglie sensatezza, in quanto è e non è a sua volta senso*»³⁸.

Infine, per Adorno, la *fallibilità*, la possibilità che il senso "non-sia", meglio, possa "essere" proprio in quanto, al contempo, "non-essere", è «*la condizione di possibilità*»³⁹ della stessa esperienza metafisica. Scrive Adorno: «Tutte le esperienze metafisiche [...] sono fallibili. Direi senz'altro: in tutte le esperienze per le quali è importante che le si faccia, che quindi non sono semplici copie, semplici ricostruzioni di ciò che comunque è, esiste anche la possibilità dell'errore, la possibilità che falliscano completamente»⁴⁰. L'*apertura*⁴¹ che pertiene al pensiero e alla riflessione, vale a dire il rischio che sempre accompagna il darsi insieme del senso e del non-senso, è tale in quanto espressione della *contingenza* che attraversa "necessariamente" la possibilità della sensatezza di qualsiasi esperienza, ribadendo così la sostanziale disaderenza e non-identità tra senso ed esperienza, lingua e mondo: «Solo ciò che può essere confutato, solo ciò che può essere anche deluso, che può anche essere falso, è quell'apertura di cui vi ho parlato, cioè ciò che soprattutto sarebbe importante»⁴². La possibilità che il senso "sia", dunque, si accompagna sempre alla contingenza di questa evenienza, al suo

³⁸ Ivi, 269.

³⁹ TH.W. ADORNO, *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino 2006, 172.

⁴⁰ Ivi, 171-172.

⁴¹ Ivi, 82.

⁴² Ivi, 172.

poter non-avvenire”, nelle parole di Adorno all’esperienza del poter «essere-deluso»⁴³. Nel concetto di “apertura” opposto alla ripetizione dell’identico, allora, non risuona la serenità intravista del rischiaramento, al contrario riverbera, «come di ciò che non è già sussunto sotto l’identità del concetto», «la possibilità dell’essere-deluso»⁴⁴. In questo senso, continua Adorno, metafisica ed empirismo, esperienza e aspettativa (speranza), tensione al trascendimento e residenza nell’immanenza del finito sensibile, incontrano una singolare affinità proprio nella contingenza e nella natura *modale* di ogni individuazione e significazione incapaci di compiersi nella cogenza logica dell’intelletto: essenziali, così, diventano quelle «conoscenze che *non* si risolvono nel concetto – ma *accadono* a me e perciò c’è anche sempre la possibilità che *non* mi accadano, che non mi tocchino; che quindi hanno in se stesse l’elemento accidentale in cui appunto passa qualcosa di conforme al senso che, secondo la logica comune, viene proprio escluso dal concetto di accidentale»⁴⁵. La *fallibilità*, il simultaneo “poter-essere” e “poter-non-essere” (avere e non-avere) del senso, in quanto esperienza della stessa non-identità che stringe e separa a un tempo significazione e realtà, «è la condizione di possibilità di una simile esperienza metafisica. E sembra che essa sia insita proprio nella realtà più debole ed effimera»⁴⁶.

2. Processualità dell’opera e carattere d’apparenza

Il “soggetto” che parla nell’opera, ciò che emerge attraverso la connessione dei propri momenti e che essa produce al proprio interno, non coincide né con un soggetto-creatore o psicologico

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

“costituente” l’oggetto, né, a ben vedere, con un soggetto determinato che l’opera dovrebbe esprimere e con cui coincidere; al contrario, tema e soggetto dell’opera, in prima istanza, non è altro che l’auto-esibizione del proprio “carattere processuale” – frammentario, non compiuto –, e, attraverso di esso, il suo comportarsi come una “negazione determinata” dell’esistente. Il linguaggio qui si dà come non-compiuto, rappresenta l’*impossibilità* stessa di dire e rappresentare, la cui dissonanza rimanda, senza per questo esplicitarla, alla frammentarietà del mondo esistente. Per Adorno proprio la forza stringente del non-senso implica, dialetticamente, l’emergenza critica di un’apertura di possibili. Nello iato e nello scarto insaturo tra l’impossibilità di dire e il rimando all’*eterogeneo* – tra il limite del linguaggio e l’eteronomia *sensibile* di cui quel limite rappresenta il segno e l’occasione –, risiede la “dimensione utopica” dell’arte, costitutivamente partecipe dell’esistenza stessa dell’opera e strettamente connessa al proprio “carattere d’apparenza”⁴⁷. Nel momento stesso in cui si denuncia come “apparenza” incaricandosi del “possibile” (l’utopico) radicalizzandone la contingenza, mostrandolo, cioè, nel momento stesso in cui lo sottrae, l’opera si rifiuta il momento del compimento, della *redenzione* in atto del finito. L’utopico, implicito nel lavoro stesso della forma, comporta di per sé un atto di «*resistenza* determinata (linguisticamente) al sempre-uguale, alla forza inerziale che tende ad imporsi comunque nell’esperienza e nello stesso fare artistico»⁴⁸. Il modo di essere dell’utopia, al-

⁴⁷ Elena Tavani, a questo proposito, sottolinea come l’“utopico” non implichi affatto «la fuga, l’evasione, un cieco slancio in avanti. Lo slancio utopico deve infatti essere per Adorno sempre *trattenuto* dentro una qualche possibilità di modificazione del tutto, anche se il prezzo da pagare perché tale possibilità si realizzi senza il sostegno diretto della realtà di primo grado è pur sempre l’artificio, l’apparenza, se non addirittura l’inganno». In E. TAVANI, *L’apparenza da salvare. Saggio su Th. W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1994, 143.

⁴⁸ *Ibidem*.

lora, «resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo [*bleibt ein Negatives gegen Bestehende, und diesem hörig*]»⁴⁹; secondo il carattere antinomico che attraversa l'essere stesso dell'arte, essa «deve e vuole essere utopia, e in maniera tanto più decisa quanto più la connessione funzionale reale preclude l'utopia; ma che, per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia [*nicht Utopie sein darf*]. Se l'utopia dell'arte si compisse sarebbe la sua fine temporale»⁵⁰.

L'opera è apparenza della *conciliazione* ogni volta smentita, figura di quanto resta *eteronomo* rispetto a sé, cifra di quanto il mondo vigente ha escluso e taciuto; organizzazione formale che indica una “possibile” risoluzione della vita nel momento della sua intelligibilità e, al tempo stesso, denuncia del fallimento di ciò cui sempre tende. In altri termini, qui si esplicita l'inestricabile appartenenza di sensibile e intelligibile nella necessità del rimando di un termine all'altro e, insieme, la radicalizzazione della relazione *negativa* che li coinvolge: non solo, infatti, il linguaggio e il sensibile si richiamano continuamente in quanto l'uno *non-è* l'altro, ma si reclamano vicendevolmente in quanto nessuno può trovare il proprio *compimento* nell'altro. Il contenuto di verità si dà attraverso la forma sensibile senza poter coincidere con essa; l'utopia del senso come *pura possibilità* è, a sua volta, l'immagine modale della propria negatività, ovvero della sua impossibile realizzazione in atto nell'esistente, salvo proporsi, per Adorno, come sterile consolazione. In questo modo, l'opera d'arte è rappresentazione del reale nel senso di essere *presentazione* di quanto in esso *manca* e rimane lacunoso, immagine negativa di quanto in esso è soppresso, immagine che mostra l'utopia e, dunque, la continua *disaderenza* del senso rispetto ai semplici fatti o stati di cose; dialetticamente, è solo rinunciando

⁴⁹ ADORNO, *Teoria estetica*, 45.

⁵⁰ *Ibidem*.

all'esistenza dell'utopia che l'opera, attraverso il proprio essere *apparenza*, la mantiene viva in mezzo alla realtà, preservando, così, la *non-identità* tra senso e "dati di fatto" (tra linguaggio e realtà). Questo il contenuto critico dell'opera che fa tutt'uno con il proprio *contenuto di verità*: «Attraverso un'inconciliabile rinuncia all'apparenza della conciliazione essa trattiene quest'ultima in mezzo all'inconciliato, giusta coscienza di un'epoca in cui la possibilità reale dell'utopia [...] a un estremo si unisce con la possibilità della catastrofe totale»⁵¹. L'opera d'arte rende conto della fragilità dell'utopia, ne mantiene in piedi la negatività: «Che però le opere d'arte ci siano indica che il non-essente potrebbe essere [*das Nichtseiende sein Könnte*]. La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile [*Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen*]»⁵². L'utopia è il nome del "puro possibile" come tale, che si mantiene tale e che si impedisce il passaggio all'atto, il compiersi nella realtà. Essa stessa, lungi dal risolverla, amplifica la non-identità tra il reale e il possibile che ne consente l'articolazione dialettica, e che Adorno preserva in ogni suo passo: «quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo»⁵³. Alla fine degli'anni cinquanta, Adorno aveva paragonato l'utopia alla bellezza: come quest'ultima, è pura «somiglianza in sé»⁵⁴ che non rimanda ad alcun oggetto determinato cui somigli, allo stesso modo l'utopia nomina una "pura possibilità" persistente e mai localizzata, che illumina su come le cose e la storia *potrebbero-essere* e, riflessivamente, sul *poter-essere in generale*. Tale prossimità a quanto *non-è*, questa *inattualità* rispetto

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, 178.

⁵³ *Ivi*, 45.

⁵⁴ *Id.*, *Ästhetik (1958/1959)*, a cura di E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009.

al presente e ad esso interna è, come è stato detto, qualcosa che annuncia «la possibilità di una relazione [...] la possibilità di avere aspetti in genere»⁵⁵. Nel sottolineare il legame tra bellezza e utopia, Adorno ebbe a dire: «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*»⁵⁶. L'utopia è tale, allora, in quanto possibilità che rinnova se stessa ma che, processualmente, si nega come *presenza*. L'esperienza della sua continua “prossimità” alla realtà e alla storia coincide, immancabilmente, con quella della sua decisa *distanza*. In questo senso, la grammatica dell'utopia – la dimensione utopica è, per Adorno, consustanziale all'esistenza stessa dell'opera d'arte –, è tale in quanto si esprime nell'intermittenza di questa ineludibile oscillazione: essa è, potremmo dire, un *impossibile* e un *possibile* insieme, un poter-essere e un poter-non-essere, una *impossibilità reale* che assume l'aspetto di una *pura possibilità*.

Un'ultima precisazione. Nell' “aver-luogo” dell'utopia la relazione tra passato e futuro, tra “non-più” e “non-ancora” sopravanza e neutralizza la semplice relazione oppositiva tra realtà e irrealtà. Dal punto di vista dell'inattualità e della non coincidenza tra lingua e realtà, potenza e atto, “fatti” e storia, il passato non è un documento compiuto, insieme acquisito e irraggiungibile, ma si traduce in un “divenire”. Esso si modifica e ravviva nell'incontro con un'esigenza del presente. Come scrive Ernst Bloch, prossimo qui ad Adorno, all'interno di ogni realtà costituita è presente una forza «perennemente corrosiva,

⁵⁵ G. MATTEUCCI, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in G. GAMBA - G. MOLINARI - M. SETTURA (a cura di), *Pensare il presente, vi aprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, Mimesis, Milano 2014, 210. Matteucci sottolinea come a partire dal semestre 1958-1959 Adorno tiene il primo corso di estetica come cammino riflessivo che lo porterà alla *Teoria estetica*.

⁵⁶ ADORNO, *Ästhetik (1958/1959)*, 147.

irrisoluta, utopica»⁵⁷. Nel cortocircuito tra il possibile e il reale, nel “poter-essere” che lacera ogni attualità, l’utopia si configura come il luogo in cui «è anticipata la realtà»⁵⁸, in cui, circolarmente, si attende e si anticipa la stessa esperienza. L’utopia è il nome di questa “disaderenza”, di questo incontro rinnovato perché sempre differito e mancato. L’utopia è il nome “politico” dell’inattualità e della non-identità con l’esistente (l’“ora”) che attraversa e scinde l’animale umano da cima a fondo.

Tratto decisivo dell’opera, allora, è il suo avere a che fare con il “non-esistente”, il suo articolare, nelle parole di Adorno, un “non-essente come se fosse esistente” (*eines Nichtseienden, als ob es wäre*)⁵⁹, un non-esistente possibile: possibile in quanto *non-ancora* esistente; non-esistente in quanto *sempre e solo* possibile. La forma come connessione e relazione di sensibili e di eterogenei è il sito e il momento di manifestazione ed esplosione di questa reciproca sproporzione e non-identità tra, potremmo dire, esistenza e possibilità, di questa non-coincidenza *nell’identico*. La *processualità riflessiva* che distingue l’opera d’arte moderna, allora, trova nel momento dell’apparenza una sua ennesima traduzione: la processualità, cioè, si rivela e mostra se stessa nel dinamismo antinomico pertinente la forma, la quale esiste come *apparenza sensibile* che, in quanto apparenza non risolvibile in verità, ed eterogeneità incapace di definite identità, manifesta un che di non-esistente, una ineliminabile porzione di *non-essere* all’interno di ogni esistenza e di ogni prestazione cognitiva. Se dal punto di

⁵⁷ E. BLOCH, *Spirito dell’utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1992, 288. Alessandro Bellan, in un commento dedicato al dialogo radiofonico avvenuto tra Adorno e Bloch nel 1964 nel Baden-Baden, ha messo in evidenza la differenza tra il concetto dell’“utopico” in Bloch e in Adorno. Cfr. A. BELLAN, *Verità dell’utopia. In appendice al dialogo tra Bloch e Adorno*, in «*La società degli individui*», Franco Angeli 2006, 30-31.

⁵⁸ D. DI CESARE, *Utopia del comprendere*, Il Melangolo, Genova 2003, 262.

⁵⁹ ADORNO, *Teoria estetica*, 111.

vista della logica referenziale la verità consiste nella coincidenza tra il concetto (il linguaggio) e la realtà, nella forma e nel momento dell'apparenza la *processualità* di quanto è *pensabile, dicibile* ed *esperibile* avviene solo nella ripetuta differenza e non-identità di sensibile e intelligibile e, di qui, del darsi dell'uno solo nel medio dell'altro; o, come è stato detto, nel mantenere in piedi la “contraddizione costitutiva” dell'opera, il suo essere «allo stesso tempo *reale e irreale*, cosa e determinazione spirituale [...]»⁶⁰: l'identità di contenuto ed esistenza «è pensabile solo del contenuto in quanto qualcosa di distinto dall'apparenza; ma nessuna opera d'arte ha contenuto se non grazie all'apparenza, nella sua propria configurazione. Perciò il centro dell'estetica è forse il salvataggio dell'apparenza, e il diritto in senso forte dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quel salvataggio»⁶¹. Così, la processualità con cui l'opera d'arte moderna combacia “salva” l'apparenza, potremmo dire, impedendone la “realizzazione”; l'opera d'arte, rifiutandosi di concludere nel concetto (nell'identità) e rinunciando alla trasmissione esplicita di alcuna verità, si spinge irriducibilmente verso «lo stadio della negatività totale»⁶²: «Nella paradossalità del *tour de force*, nel rendere possibile l'impossibile, si dissimula però la paradossalità estetica in quanto tale: come possa il fare lasciare che si manifesti qualcosa di non-fatto; come possa ciò che per il proprio concetto non è vero, essere tuttavia del vero»⁶³.

Questa eccedenza rispetto a ciò che è, momento di *scarto* e *trascendenza* rispetto ai “dati di fatto” o “stati di cose” – in altre parole, l'opera come “manifestazione” e, insieme, il suo denunciarsi come *apparenza* –, è definito da Adorno come “*mehr*”, il

⁶⁰ TAVANI, *L'apparenza da salvare*, 145.

⁶¹ ADORNO, *Teoria estetica*, 144.

⁶² ID., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002, 123.

⁶³ *Teoria estetica*, 144.

“più” pertinente all’opera quanto al suo modo di significare. Di questo scarto continuo rispetto ad ogni immanenza normativa l’opera è *produttrice* e testimonianza, agente ed *esempio*; nelle parole di Adorno, che in questo esplicitano la coappartenenza di *trascendenza* e *disincanto*, «Per la descrizione del più non basta la definizione psicologica della forma, in base alla quale un intero sarebbe più delle sue parti. Infatti il più non è semplicemente la connessione ma qualcosa d’altro [*sondern ein Anderes*], qualcosa di mediato da essa e tuttavia da essa distinto»⁶⁴. Le opere d’arte diventano tali «producendo il di più; *producono* la loro propria trascendenza, non ne sono il teatro [*produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz*], e in tal modo sono di nuovo *separate* (*geschieden*) dalla trascendenza»⁶⁵. Il “più”, dunque, fa corpo con il momento della disaderenza e non-identità dell’opera rispetto all’esistente e rispetto a se stessa, coincide con il gesto mediante il quale essa rimanda verso la propria *possibilità* radicalizzando la propria esistenza *contingente* (di essa e, insieme, del senso che la sua esistenza esemplifica) attraverso il suo carattere d’apparenza. Il “più” – l’eccedenza o, in senso kantiano, l’*idea sensibile* che non trova rappresentazione adeguata nel linguaggio –, che trova il proprio luogo nella relazione dialettico-negativa di forma e contenuto, è quanto determina il venir-meno del carattere puramente cosale dell’oggetto artistico; se, come è stato detto, il “più” in quanto *trascendenza* è «contenuto nell’opera d’arte senza esserne *il contenuto*»⁶⁶ è perché esso implica l’impossibilità per l’opera di compiersi all’interno di un contenuto valido una volta per tutte; nello stesso tempo, il “*mehr*” è la trascendenza che non coincide con la “semplice-presenza”, un’eccedenza significativa che rimanda alla non-identità interna all’opera stessa, e dun-

⁶⁴ Ivi, 106.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ DI GIACOMO, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, 104.

que, in qualche modo, al venir-meno del carattere puramente oggettuale di questa “*res* tra le *res*”. L’insostanzialità ontologica che Adorno tenta di svolgere, trova la propria configurazione teorica nella *trascendenza* del contenuto rispetto alla forma e, reciprocamente, in quella del *sensibile* rispetto al linguaggio; nella più volte ribadita e reiterata non-identità tra intelligibile e sensibile, dimensione logica e dimensione estetica. L’ambivalenza logica e referenziale di questa costante sproporzione, l’oscillazione e la non-coincidenza tra immanenza e trascendenza che la singolarità sensibile comporta, e non l’espressione di contenuti determinati, è quanto la riflessione estetica mostra in atto. Per questo, la trascendenza prodotta dall’opera senza esserne “il contenuto”, coincidendo con il carattere processuale e *temporale* dell’opera d’arte, e, di qui, con l’impossibilità di assolvere l’esistente nella pienezza del significato, implica antinomicamente una singolare concordanza tra espressione e disincanto; la trascendenza della sua *espressione* è tale *proprio* perché sempre *interrotta* e il suo linguaggio è tale, un continuo smarrire la voce, in quanto sposta e rimanda continuamente il momento della *redenzione*: «La trascendenza estetica e il disincanto trovano l’unisono nell’ammutolire [...] Il fatto che il linguaggio lontano dal significato non sia un linguaggio che dice [*Daß die bedeutungsferne Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität zum Verstummen*], ne determina l’affinità con l’ammutolire. Forse ogni espressione, strettamente affine al trascendente, è così vicina all’ammutolire, come nella grande musica moderna niente ha tanta espressione quanto ciò che si spegne»⁶⁷.

La continua negazione che differisce ogni compimento e interrompe la trascendenza, incontra una singolare affinità elettiva con un modo di essere alquanto inattuale: la *pazienza*. La pazienza sembra incarnare una tonalità emotiva fondata su un

⁶⁷ ADORNO, *Teoria estetica*, 107.

uso ripetuto della negazione e, conseguentemente, della sospensione dell'azione. La pratica e l'abitudine di questo inappariscente portamento sembra svolgere un ruolo di primo piano, talvolta programmatico, nella questione della *redenzione*: nel luogo della pazienza, la redenzione è tale in quanto *non* avviene. Come è stato notato a proposito di Kafka, la pazienza è, infatti, «ciò che sposta all'infinito l'avvento del messia, non perché non si creda alla sua venuta, ma perché porre l'accento sulla sicurezza di tale avvento significherebbe svuotare di ogni senso la speranza e tradurla in programma, certezza»⁶⁸. Ciò che dà senso alla redenzione non è la certezza riguardo al suo avvenire ma, al contrario, la sua *non*-prevedibilità, «inattendibilità»⁶⁹. In questo senso, allora, l'attesa paziente del mondo redento implica in sé il rimando continuo del suo avverarsi, lo *spostamento* ripetuto di ogni compimento e assoluzione, così come l'oblio e la dimenticanza – la lacuna – sono intrinseci «alla presenza, nell'atto stesso del presente interpretare»⁷⁰. La pazienza è, così, il luogo negativo «del differimento infinito dell'unica redenzione possibile»⁷¹.

Per Adorno, le opere d'arte possiedono il “carattere d'immagine” non in quanto raffigurazioni o riproduzioni del reale ma, in primo luogo, come “apparizioni”, monadiche manifestazioni di se stesse e del contenuto sedimentato all'interno della propria forma. È solo in quanto “*apparition*”, in quanto manifestazione e non copia, che l'opera *mostra* e non *denota*, diviene cioè

⁶⁸ M. COMETA, *Gli dei della lentezza. Metaforiche della «pazienza» nella letteratura tedesca*, Guerini e Associati, Milano 1990, 89.

⁶⁹ Ivi, 89.

⁷⁰ M. CACCIARI, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 2002, 99.

⁷¹ COMETA, *Gli dei della lentezza*, 90. Sul problema della ‘impazienza’ in Kafka cf. inoltre DI GIACOMO, *Estetica e letteratura*, 205: «L'impazienza è il desiderio romantico dell'assoluto, il desiderio di ritrovare la totalità: l'impazienza è la menzogna, la “menzogna romantica”».

immagine dei processi stessi che determinano l'esistente e che si sono coagulati all'interno dei suoi mezzi materiali e sensibili. Il prodotto artistico, in quanto costitutivamente pubblico e sociale, non sublima "l'universalità imperante del mondo amministrato" nella singolarità della propria forma, al contrario, ne testimonia e svela il predominio esclusivo: «Le opere d'arte hanno il compito di rendersi conto nel particolare dell'universale che detta la connessione dell'essente e viene nascosto dall'essente; non di occultare l'universalità imperante del mondo amministrato con la sua particolarizzazione»⁷². In questo senso, l'opera d'arte "come immagine" non è una immota invariante arcaica, bensì un "divenire", un processo esso stesso storico e temporale, non «un essere sottratto al divenire, ma in quanto essente qualcosa che diviene»⁷³. Ciò che, in quanto apparizione, si manifesta è in primo luogo la propria *temporalità interna*, la storia sedimentata al proprio interno che di volta in volta essa rende leggibile, elemento di *discontinuità* rispetto al *continuum* del progresso e dello storicismo. In altre parole ancora, nella cadenza dialettica che scandisce il movimento proprio dell'opera d'arte, il suo 'carattere d'immagine' rappresenta «il punto di indifferenza»⁷⁴, di incontro e negazione reciproca, in cui si raccolgono e, insieme, sospendono i caratteri d'*apparenza* e di *espressione* propri dell'opera⁷⁵. L'opera è apparenza in quanto non-identica rispetto alla realtà empirica, essa avviene all'interno dell'esistente ma, in quanto 'artefatto', è antitetica rispetto a un "fatto che accade".

⁷² ADORNO, *Teoria estetica*, 113, e prosegue: «Ciò che in essa si manifesta non è più ideale e armonia; il suo aspetto liberatorio risiede ormai solo nel contraddittorio e nel dissonante. L'illuminismo è sempre stato anche coscienza dello scomparire di ciò che esso vorrebbe afferrare nudo e crudo [...]».

⁷³ Ivi, 115.

⁷⁴ Ivi, 387.

⁷⁵ Cf. E. TAVANI, *L'immagine e la mimesi. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012, 86.

Nello stesso tempo, essa è ‘espressione’ del proprio ‘contenuto di verità’ il quale, però, dandosi solo attraverso la configurazione degli elementi sensibili, si sottrae alla presa del concetto, facendo dell’opera d’arte un oggetto non *formato*⁷⁶, ma dinamicamente in *formazione* e in *costruzione*. L’opera come ‘immagine’ è, potremmo dire, “espressione apparente”, comunicazione di un contenuto non-identico che si sottrae alla stabilità della referenza.

Ora, attraverso la temporalità e la processualità interne all’immagine – all’opera e alla sua forma –, essa “rappresenta” l’esistente solo *presentando* se stessa, rimanda all’altro da sé solo in quanto, in primo luogo, *dice sé*. Come più volte ribadito, l’etero-referenzialità dell’immagine fa corpo con la propria autoreferenzialità, con ciò che Adorno chiama il suo «nucleo monadologico [*monadologischen Kern*]»⁷⁷ e, in questo senso, non riproduce qualcosa di già-esistente – il passato come “ciò che necessariamente è stato” –, ma, a partire dalla propria *costruttività*, mostra la possibilità di quanto “può-essere-ancora”, incontra la storia nella sua *leggibilità*; essa non ripropone un “visibile-accaduto” ma, in quanto *composizione*, *forma-una-visibilità*, la rende *possibile*. L’oggetto – il referente o il rappresentato –, conseguentemente, non esiste separato dall’immagine e poi da essa restituito, ma emerge come tale solo attraverso la sua “messa-in-forma”. L’immagine, dunque, in opposizione radicale tanto con l’idea che la vede come riproduzione di stati di cose, quanto con quella che il reale esista solo “come-immagine”, *compone* l’esistente e la storia per schiuderne le potenzialità irrisolte, ripristinandone ogni volta la *contingenza* taciuta. A partire dal proprio “carattere di monade” – autonomia, autoreferenzialità, forma –, le immagini, in primo luogo, compiono il movimento di *presentare* ed esporre il proprio carattere *costruttivo* e, di qui, la *processualità*

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ ADORNO, *Teoria estetica*, 115.

che coincide con il contenuto “sedimentato” al loro interno che, nel carattere dinamico della forma stessa, mette in questione l’esistente e la necessità dell’identico, libera la frattura e lo spazio *vuoto* a partire da cui il soggetto può *ancora una volta prendere la parola*. La “processualità” dell’opera, potremmo dire, *dinamizza* l’esistente trascendendo l’immanenza dell’identico, suggerendo l’apertura e lo spazio di quanto è possibile *ancora una volta*; ecco perché l’opera-immagine è intrisa di tempo, non solo perché situata *nel* tempo, ma perché essa stessa produttrice di tempo e di storia: «Ciò che in essa si manifesta è il suo tempo interno, e l’esplosione della manifestazione ne fa saltare la continuità. Essa è mediata con la storia reale dal proprio nucleo monadologico. *Il contenuto delle opere d’arte può chiamarsi storia [Geschichte darf der Gehalt der Kunstwerke heißen]*. Analizzare opere d’arte significa la stessa cosa che rendersi conto della storia immanente accumulata al loro interno»⁷⁸. È, del resto, quanto pensato da Walter Benjamin in un frammento dei suoi *«Passages»*, cui Adorno fa inequivocabilmente riferimento: per Benjamin, è «la struttura monadologica dell’oggetto della storia a richiedere che esso sia sbalzato fuori dal *continuum* del corso storico. Essa viene alla luce solo nell’oggetto estrapolato in questo modo. E lo fa sotto la forma del conflitto storico che determina l’interno [...] dell’oggetto storico, e nella quale entrano in scala ridotta tutte le forze e gli interessi storici. Grazie a questa struttura monadologica, l’oggetto storico trova rappresentate al suo interno la propria pre e post-storia»⁷⁹. L’opera *come* immagine, nel suo essere fulminea “*apparition*”, interrompe la visione lineare e progressiva

⁷⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

⁷⁹ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, V. I, Einaudi, Torino 2007, 533: «Al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l’arresto dei pensieri. Là dove il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni, appare l’immagine dialettica».

della storia – la visione dei “vincitori” – inserendo in essa un elemento di *discontinuità*. L'*anacronismo*⁸⁰ dell’“immagine-dialettica” di cui parla Benjamin, e da Adorno qui ripreso, esibisce un cortocircuito tra presente e passato, tra “ciò-che-è-stato” e l’“adesso”, dove entrambi si realizzano per quello che sono e giungono a *leggibilità* nell’immagine solo confluendo l’uno nell’altro. Se la storia è non solo scienza, «ma anche e non meno una forma del ricordo»⁸¹, allora l’immagine-dialettica non è altro che una forma non-intenzionale della rammemorazione dove «il ricordo può fare dell’incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto»⁸². Le immagini allora – in queste pagine Adorno si rifà tanto a Benjamin quanto ad Aby Warburg – possiedono un dinamismo proprio, un potenziale “cinetico”, e per questo non sono statiche o inanimate, ma dotate di una vita *minore*, una “vita postuma” (*Nachleben*) o sopravvivenza⁸³, una cifra che rivolge lo sguardo al presente. Ciò implica che quanto in esse persiste come “sopravvivenza” non sia un dato di fatto, ma qualcosa che può essere ogni volta messo in movimento solo dal gesto attento del soggetto che le incontra. Solo così, nel cortocircuito fra l’“allora” e il “proprio-ora”, il passato, considerato

⁸⁰ L'*anacronismo* dell’immagine dialettica è ciò che per Adorno, dal punto di vista linguistico, caratterizza la forma “saggio”, rispetto all’andamento consequenziale e deduttivo della logica discorsiva. Cfr. TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, 25.

⁸¹ BENJAMIN, *I «passages»*, 528.

⁸² *Ibidem*. È noto come questa sia la critica correttiva di Benjamin ad una lettera di Max Horkheimer del 16 marzo 1937 sul problema dell’incompiutezza della storia.

⁸³ Testi di riferimento per la figura di Aby Warburg, per la sua concezione del tempo e dell’immagine, sono: G. DIDI-HUBERMAN, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; G. AGAMBen, *Nünfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; una raccolta di studi a cura di C. CIERI VIA - P. MONTANI, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino 2004.

esaurito e definitivamente avvenuto, diventa nuovamente possibile, *leggibile*.

3. Sul carattere di “spirito” dell’opera d’arte: “Kunst als geistiges”

Lo «spirito», tutt’uno con il “*mehr*”, è il momento attraverso il quale le opere d’arte mostrano la propria processuale non-identità rispetto alla realtà e la propria non-coincidenza rispetto ad una semplice “*res*”. Il “*mehr*”, attraverso il quale la forma sensibile fa tutt’uno con il loro carattere di *apparenza* coincide con il loro *Geist*; in questo modo, «Ciò per cui le opere d’arte, nel diventare manifestazione [*indem sie Erscheinung werden*], sono *più di quel che sono*, è il loro spirito [*mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist*]»⁸⁴. Lo spirito è tale, allora, in quanto *immanente* alla forma e, insieme, non-identico ad essa, *transcendente*; un “manifestantesi” (*Erscheinendes*) inseparabile da quanto appare e, insieme, sottratto al pieno possesso della visione e del discorso compiuto. Nelle parole di Adorno, lo “spirito” è «un manifestantesi, non cieca manifestazione. Ciò che nelle opere d’arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma neanche identico ad essa [*aber auch nicht mit ihr identisch*], il non fattuale nella loro fattualità [*das Nichtfaktische an ihrer Faktizität*], è il loro spirito»⁸⁵. Lo “spirito” dell’opera d’arte non è altro che il termine attraverso cui si nomina la processualità e il dinamismo che scandiscono il rapporto negativo, di non-identità, tra il sensibile e l’intelligibile, la forma e il contenuto, l’apparenza e l’essenza; l’irrisolvibilità logica dell’oscillazione, o tensione, polare indica il processo riflessivo tramite cui l’opera è e non-è, al contempo, un oggetto: «Esso [lo spirito] rende le opere d’arte, cose tra cose [*Dinge unter Dingen*],

⁸⁴ ADORNO, *Teoria estetica*, 117.

⁸⁵ *Ibidem*.

un che di altro rispetto al cosale [*zu einem Anderen als Dinglichem*], benché però esse possano diventarlo solo *in quanto cose* [*während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen*], [...] grazie al processo di reificazione a loro immanente che le rende qualcosa di uguale a se stesso, di identico con sé. Altrimenti del loro spirito, dell'assolutamente non-cosale, non si potrebbe parlare»⁸⁶.

È bene rimarcare e non dimenticare mai il carattere di “res” dell’opera d’arte, il quale, puntualmente, riconduce alla sfera semantica della non-originarietà, del prodotto e dell’artificio. La “fatticità” (*Faktizität*) dell’opera – ciò che Adorno chiama anche come il “processo di reificazione [*Prozeß von Verdinglichung*] a loro immanente” –, che accompagna il suo carattere “cosale”, rimanda all’esperienza di una strutturale e costitutiva non-originarietà, di un prodotto che non deriva da alcun modello primo e originario coincidente con il “vero”; questo è il motivo per cui, chi vuole “possedere” il contenuto di verità dell’opera, incontra nello stesso tempo la sua ineliminabile *apparenza*, appropriandosi di nient’altro che di questa non-identità e impossibilità ontologica. Comunque, l’elogio della “reificazione” che Adorno intraprende in queste pagine vuole sottolineare, una volta di più, il modo-di-essere “dinamico” dell’opera d’arte: la reificazione, lungi dall’esemplificare un tratto negativo, indica piuttosto il continuo passaggio da una condizione all’altra, l’oscillazione, l’osmosi e la separazione continua tra sensibile e intelligibile, la dialettica circolare tra latenza e illatenza, tra il nascosto e il manifesto. Per questo, in gioco nel paradigma di una “res” non vi è mai il solo semplice oggetto determinato, ma, riflessivamente, il suo *modo-di-essere*; in altre parole, non il suo essere una “cosa” già data e identificata, ma il suo carattere *processuale*, il *diventar cosa* di ciò che non è tale, l’incarnarsi dello spirito nella forma della rappresentazione senza potervi coincidere, il

⁸⁶ *Ibidem*.

rapprendersi dell'intelligibile nel sensibile e, insieme, il loro reciproco sfuggirsi. Inoltre, punto caro ad Adorno, l'opera d'arte si comporta assumendo la forma logica della *pars pro toto*: il suo essere "res", cioè, rimanda ai "processi di reificazione" tramite cui una "res" si determina e ai rapporti che contraddistinguono il "mondo" in cui essa si colloca. Ciò che si "materializza" nell'opera d'arte e nelle sue relazioni interne, il tutto cui essa rimanda come *parte*, non sono altro, cioè, che i processi di costituzione delle soggettività (soggettivazioni), i rapporti sociali e di dominio verticalmente gestiti, la relazione *di non-identità* tra il linguaggio e l'esistente, l'impossibilità di dire che segna la lingua e il modo di essere di un soggetto in sospenso sulla *penultima parola*. Così, l'opera d'arte come "oggetto-tra-oggetti", ma anche come "res-ulteriore", è qualcosa di radicalmente esterno alla coscienza del singolo, ma proprio per questo assai prossima a esso, in quanto mostra sensibilmente quel che sfugge al singolo poiché a esso presupposto. Testimoniando la frammentarietà della vita a partire dalla frammentarietà della sua stessa forma, ad esempio, essa denuncia e rende conto, incarnandole sensibilmente, delle forme di costrizione e di impossibilità quanto al senso nascoste dagli assiomi dell'identico.

Nell'opera d'arte, dunque, lo "spirito" trascende il fenomeno sensibile essendo nello stesso tempo a esso immanente, non scaturendo da altro che dalla "configurazione degli elementi sensibili" stessi. È solo tramite il proprio "carattere *spirituale*" che l'opera diviene qualcosa di *pensabile*, qualcosa che mette in moto dal proprio interno la riflessione. Ma, a ben vedere, è proprio all'interno della categoria dello "spirito" che si mostra un duplice scacco, una duplice negatività; da una parte essa rimanda alla processualità riflessiva del contenuto di verità e alla sua aderenza alla forma sensibile, che indica l'impossibilità di essere posseduto in un significato intelligibile determinato o,

kantianamente, in un concetto dell'intelletto, e che impedisce all'opera di risolversi in una semplice "res"; dall'altra, indica l'impossibilità per l'opera di poter coincidere esaurientemente con la dimensione sensibile, sempre trascesa nella direzione di una sua possibile configurazione *riflessiva*. Un forma continua e duplice di "trascendenza" che segue la negatività pervasiva che caratterizza l'opera d'arte "moderna": «Lo spirito nelle opere d'arte trascende sia la loro cosalità sia il fenomeno sensibile e tuttavia sussiste solo nella misura in cui sussistono quei momenti [...] Così come in esse conta poco uno spirituale che non scaturisce dalla configurazione dei loro momenti sensibili [...] altrettanto poco è artistico nelle opere un sensibile che non sia mediato in sé dallo spirito»⁸⁷. Lo spirito delle opere d'arte è, per questo, «la loro mediazione immanente [*immanente Vermittlung*]]»⁸⁸, dal momento che investe tanto la dimensione sensibile quanto la loro "configurazione obiettiva": lo spirito, come movimento stesso della negazione, è «mediazione [*Vermittlung*] nel senso rigoroso per cui ciascuno di questi momenti nell'opera d'arte diventa evidentemente *il suo proprio altro* [*daß ein jedes dieser Momente im Kunstwerk evident zu seinem eigenem Anderen wird*]]»⁸⁹. Se lo spirito «non lo si può catturare nell'identità immediata con la propria manifestazione»⁹⁰, essendo il suo luogo «la configurazione del manifestantesi»⁹¹ è perché l'elemento riflessivo è interno alla configurazione sensibile e, nello stesso tempo, richiesto da essa; l'opera in quanto "apparenza", forma sensibile, offre l'indeterminata materia al pensare e al dire, senza che alcun pensato e alcun detto – alcun concetto – le sia mai davvero ade-

⁸⁷ Ivi, 117-118. Cf. inoltre E. HAMMER, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, 194.

⁸⁸ ADORNO, *Teoria estetica*, 117.

⁸⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

⁹⁰ Ivi, 118.

⁹¹ *Ibidem*.

guato. Il primo vero contenuto di questa dialettica è l'esperienza medesima di questa continua sproporzione e inadeguatezza tra il sensibile e il dicibile, i quali, nel vicendevole e negativo richiamo, si smarriscono costantemente *nel proprio altro*. La presenza della dimensione *riflessiva* all'interno dell'opera d'arte, rende conto di come sia la riflessione a rendere possibile l'esplicitazione dello 'spirito' e, dunque, a offrire la possibilità di esperire e percepire nelle cose 'più' di quel che esse sono. Ma è qui che il linguaggio dell'opera d'arte urta contro i propri limiti, facendo di tale urto il suo primo e decisivo contenuto, come anche la categoria di "spirito" ulteriormente certifica: se è vero, infatti, che il contenuto sedimentato può esplicitarsi solo tramite la riflessione – l'intelligibile e il dicibile –, è altrettanto vero che la riflessione (il dicibile) non può dire *una volta per tutte* il contenuto sedimentato nella compagine *sensibile*, o, secondo le parole di Adorno precedentemente ricordate, "montato con la forma". Lo spirito, come terzo elemento che partecipa tanto del sensibile quanto dell'intelligibile senza dimorare stabilmente in alcuno di essi – e, anzi, impedendo a entrambi i poli la piena coincidenza con sé –, mostra, potremmo dire, il *diventar significato* del sensibile e, insieme, *l'eccedere* di quest'ultimo ogni determinazione concettuale. Con una formuletta circolare ma esemplificativa, potremmo dire, esso indica l'*apparire*, allo stato nascente, di un sensibile *configurabile* e un intelligibile *esperibile* e, mantenendo i due poli in stato di continua latenza, ne impedisce il risolversi in una compiuta *totalità* di senso. Per questo, a partire dal continuo richiamo e dalla costante non-coincidenza tra immanenza e trascendenza, «La rigorosa immanenza dello spirito delle opere d'arte è contraddetta però da una non meno immanente trascendenza: quella a svincolarsi dalla compattezza della propria struttura, a porre in se stesse cesure che non permettano più la totalità della manifestazione. Poiché non è assorbito al loro interno, lo spirito

delle creazioni infrange la configurazione obiettiva tramite cui si costituisce; questa rottura è l'attimo dell'*apparition*»⁹². Così l'opera d'arte, nella messa in opera di questo momento trascendente e non-identico, sempre refrattario alla stabilità del concetto, esibisce quel "*mehr*" di potenzialità e disposizioni che non può essere adeguatamente posseduto e compreso in un concetto o in un significato: rinvia ad essi nell'istante stesso in cui ne dichiara la non-coincidenza. Per questo, alla nozione "non-idealistica" di "spirito" proposta da Adorno si può affiancare la considerazione kantiana relativa a quanto accade nella poesia: tra tutte le arti «il posto più alto, lo ha l'arte della poesia [...] Essa estende l'animo con il mettere l'immaginazione in libertà e, all'interno dei limiti di un concetto dato, tra la molteplicità illimitata di molteplici forme che vi si armonizzano, offre quella che collega l'esibizione del concetto con una quantità di pensieri, *cui nessuna espressione linguistica è pienamente adeguata*, innalzandosi, così, esteticamente, a *idee*»⁹³.

È possibile asserire, a questo punto, la stretta prossimità tra la riflessione adorniana e quella kantiana relativa al "sublime", e ai *limiti* dell'immaginazione e della rappresentazione a esso connessi. Così come in Kant il tentativo di dare esibizione empirica alle idee della ragione non conduce ad altro che alla *rappresentazione dei limiti del rappresentare*⁹⁴ (alla catastrofe, collasso, impossibilità della rappresentazione stessa), analogamente in

⁹² Ivi, 119-120.

⁹³ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 2011, 162 (corsivi miei).

⁹⁴ Cf. Ivi, 81: «Non possiamo dire altro se non che l'oggetto è idoneo alla esibizione di una sublimità che può essere ritrovata nell'animo; infatti il sublime vero e proprio non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione, le quali, sebbene non sia possibile alcuna esibizione adeguata a esse, sono risvegliate ed evocate nell'animo proprio da questa *inadeguatezza che può essere esibita sensibilmente*» (corsivi miei).

Adorno ciò che l'immagine e il linguaggio portano alla presenza non è altro che il loro stesso *limite*. L'*impossibilità* di rappresentare istituisce un paradigma negativo del significare e del rappresentare stesso che ne sancisce l'irredimibile fallimento; esso non solo dichiara la propria lontananza rispetto alla certezza del senso, ma ne afferma apertamente la radicale *inappropriabilità*⁹⁵. In questo modo, l'inadeguatezza del segno diviene l'unico segno possibile del *poter-essere*. Così, «Posto che lo spirito delle opere d'arte risplenda nella loro manifestazione sensibile, esso riluce solo come *negazione* di essa [*so leuchtet er nur als ihre Negation*], come al tempo stesso altro dal fenomeno nell'unità con esso. Lo spirito delle opere d'arte inerisce alla loro configurazione, ma è spirito solo in quanto *rimanda* al di là di essa [*ista ber Geist nur, insofern er darüber hinausweist*]. Che tra articolazione e articolato, configurazione immanente e contenuto, non ci sia più differenza, affascina soprattutto come apologia dell'arte moderna, ma è quasi insostenibile»⁹⁶. L'opera, come si è già detto, è e non-è un oggetto, il suo "esser-così" non si riferisce mai a proprietà ben connotate o identità definite, ma solo a un *possibile modo di essere* e di *non-essere* del senso, e del soggetto che in essa si costituisce e mette in gioco. Nel luogo *negativo* dell'opera, come si è visto, l'essenza è indiscernibile dall'apparenza, la sostanza dal "modo", il contenuto dalla *forma*, l'intelligibile dal sensibile, esponendosi e ritraendosi al tempo stesso. L'intelligibile – contenuto, verità, significato –, non è una determinazione estrinseca e durevole

⁹⁵ Cf. su questo, anche in relazione ad Adorno, J.-F. LYOTARD, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano 2001.

⁹⁶ ADORNO, *Teoria estetica*, 120 (corsivi miei). Nella stessa pagina Adorno ribadisce: «Nell'estetica di Hegel l'obiettività dell'opera d'arte era la verità dello spirito passata nella sua propria alterità e identica ad essa. Per lui lo spirito coincideva con la totalità, anche quella estetica [...] Di fatto la storia non ha quasi mai conosciuto opere d'arte che raggiungono una pura identità di spirito e non-spirituale».

rispetto alla forma sensibile; al contrario, solo in essa si mostra e si esercita. Proprio per questo, però, l'opera d'arte e il soggetto che con essa insorge e di cui fa esperienza di comprensione, non possono mai appropriarsi di alcun contenuto determinato o verità sostanziale: il contenuto si esprime solo attraverso la forma, così come lo spirito si dispiega solo attraverso l'apparenza, ma, dandosi sempre *nell'altro da sé*, si nascondono nel momento stesso in cui si rivelano, confermando in questo modo la negatività radicale del loro *dire*, del loro linguaggio. L'*apertura* che pertiene alla dialettica *negativa* è, allora e in primo luogo, apertura a questa *negatività* e *opacità*. Essa è la paradossale e auto-riferita appropriazione di questa inappropriabilità del senso, di questa costante latenza e non-identità: lo spazio vuoto in cui si rende possibile l' 'aver-luogo' del dire, del comprendere e del conoscere. Inoltre, letta attraverso le categorie di potenza e atto, l'opera si configura come un *operare* che *rimanda* alla potenza e al possibile attraverso il proprio negarsi come atto compiuto, senso realizzato. L'opera non è un atto che svolge la potenza, ma un atto che richiama il possibile (il poter-essere) in quanto *nega* se stessa come atto e discorsi "compiuti". Essa, in altre parole, è un discorso sempre mutilo, interrotto, una lingua ripetutamente composta e "scomposta" che mostra il proprio venir-meno e che, in questo modo, rende conto del "poter-essere" e poter "non-essere", dell'aver luogo o meno del senso medesimo. L'intelligibilità peculiare di questo linguaggio è tale in quanto coincide, in ogni suo elemento, con un momento di *inintelligibilità*.

È l'opera d'arte moderna, secondo Adorno, ad aver messo a tema per la prima volta la reciproca connessione e non-identità tra "spirito" e "apparenza", forma e contenuto, autonomia e non-autonomia e, dunque, la *riflessività* e la *processualità* che non solo ne definiscono il modo di essere ma ne diventano anche il primo contenuto critico. Differentemente dalla forma compiuta

dell'opera d'arte tradizionale, che nascondeva la *produzione* nella compiutezza del prodotto, la forma frammentaria e dissonante dell'opera d'arte moderna, al contrario, mette in scena, nel prodotto, la *produzione*: «Che lo spirito delle opere d'arte non sia semplicemente identificabile con la loro connessione immanente, con la complessione dei loro momenti sensibili, trova conferma nel fatto che esse non formano affatto quell'unità in sé senza fratture, quel tipo di configurazione in cui la riflessione estetica le ha ordinatamente stilizzate. Per la loro propria struttura, esse non sono organismi [...]»⁹⁷.

4. Spirito, opera d'arte, idee estetiche: il soprasensibile tra Kant e Adorno

Il momento espressivo che fa corpo con il momento compositivo implica in sé quella dimensione processuale non riducibile a un dire o un significare intenzionali che, al contrario, mostra la *temporalità* interna all'opera stessa e conseguentemente il suo porsi come qualcosa di non-identico rispetto alla realtà empirica, o ad una "res" costituita. L'opera, in questo senso, è una singolarità che rende conto della propria *riflessività*, un'attualità che rimanda costantemente alla propria eventualità, un prodotto che parla della propria *producibilità*, una realtà che si offre solo come *apparenza*. Allo stesso modo, il *soprasensibile*, il "più" o "spirito", che attraverso l'opera si mostra (esplode) trascendendo la datità dell'oggetto, è tale in quanto sempre in relazione all'inadeguatezza del concetto quanto al suo possesso. Esso, in questo modo, conferma il carattere d'"apparenza" proprio e dell'opera medesima: rimanda ad un'*idea* indeterminata che nessun linguaggio, o concetto, può raggiungere e rendere intelligibile. Scrive Kant a proposito delle *idee estetiche*:

⁹⁷ ADORNO, *Teoria estetica*, 121.

Si possono chiamare idee tali rappresentazioni dell'immaginazione perché, da una parte, almeno tendono a qualcosa che sta al di là dei confini dell'esperienza e così cercano di approssimarsi a un'esibizione dei concetti della ragione (delle idee intellettuali), ciò che dà loro l'apparenza di una realtà oggettiva; e dall'altra parte, e principalmente, perché ad esse, in quanto intuizioni interne, nessun concetto può essere completamente adeguato⁹⁸.

Per Kant, allora, analogamente a quanto accade in Adorno per il “*mehr*”, le idee estetiche si mostrano e offrono *attraverso* l'opera d'arte senza però poter coincidere né con essa (l'oggetto) né con un concetto dell'intelletto. In altre parole, come è stato detto, se un'idea estetica è tale in quanto «intuizione interna» a cui «nessun concetto può essere completamente adeguato», allora essa «non può essere identica a questo o quel prodotto materiale, che sia poi o meno esperito come opera d'arte»⁹⁹. Nella non coincidenza tra forma e contenuto, tra *idea*, “intuizione interna” e concetto, anche per Kant l'opera d'arte è il medio, l'«espressione (*Ausdruck*) di idee estetiche»¹⁰⁰. L'opera d'arte in quanto “espressione”, allora, non è altro che l'accadere formale e materiale, «frutto di un processo costruttivo non riducibile a procedure o a intenzioni consapevoli»¹⁰¹, tramite il quale si espone ciò che «non è coglibile né comunicabile se non tramite una singola

⁹⁸ KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, 149. Poche righe prima si legge: «Ora, sostengo che questo principio non è nient'altro che la facoltà dell'esibizione delle idee estetiche; ma per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa completamente raggiungere e rendere intelligibile».

⁹⁹ S. VELOTTI, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003, 126.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

espressione esemplare»¹⁰². Lo *spirito*, elemento qualitativo e non determinabile interno alla composizione materiale e sensibile (la forma) consiste, a sua volta, di questa costante negatività e non-coincidenza: così come in Kant esso riguarda la capacità «di lasciar trasparire in un singolo prodotto la ricchezza di una intuizione interna che può essere solo sentita»¹⁰³, allo stesso modo in Adorno esso incarna il limite di ogni predicazione conoscitiva, una pura possibilità e un “di più” che si offrono solo nella non-identità tra la predicazione e il suo oggetto, tra la forma e il contenuto, tra l’opera e la realtà.

Per Kant, e certamente anche per Adorno, lo iato e la lacuna espressiva che accompagnano la *dicibilità dell’idea*, e per Adorno di tutto ciò che rientra nell’ambito dell’*eterogeneo*, è tale sempre e solo in relazione ad un concetto determinato. L’inadeguatezza dell’idea, della bellezza e del *soprasensibile* è tale in relazione alla sussunzione esaustiva da parte del concetto, al significato puntualmente riferito e referenzialmente esaudito. L’idea estetica, diversamente da un attributo logico, infatti, rappresenta qualcosa «che dà occasione all’immaginazione di diffondersi su una quantità di rappresentazioni imparentate, che fanno pensare più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato»¹⁰⁴. Insomma, come il “di più”, «che suscita una quantità di sensazioni e rappresentazioni secondarie, per le quali non si trova espressione»¹⁰⁵, essa rappresenta contemporaneamente una eccedenza e una lacuna: a una eccedenza in termini di *pensabilità* corrisponde una mancanza nella significazione concettuale, un’impossibilità referenziale. In questo senso,

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, 151. Cf. ancora VELOTTI, *Storia filosofica dell’ignoranza*, 128-129.

¹⁰⁵ Ivi, p. 152.

l'idea, la cui esibizione alla fine della sua riflessione è affidata da Adorno a quell'oggetto caduco ed esemplare quale l'opera d'arte, implica nella propria evenienza l'individuazione di un limite del linguaggio e del concetto, si dà *proprio* attraverso l'esibizione di tale limite facendone al contempo il proprio contenuto. Sporgendosi sui limiti del linguaggio e del concetto ne mostra di riflesso l'inadeguatezza e la non sostanzialità. Così, dire che l'opera, in quanto composizione singolare, mostra la non-identità tra forma e contenuto nell'aver luogo dell'idea significa sottolinearne, nello stesso tempo, la vicinanza al *soprasensibile* di cui tratta e la *distanza* rispetto alla stasi del suo possesso e raggiungimento. Qui, in questa relazione "necessariamente contingente" *modo e sostanza, modalità e realtà, essenza ed esistenza* sono l'una il risvolto dell'altra: la natura potenziale (processuale) e dinamica del fare dell'opera rimanda alla natura potenziale e inattuata della sua stessa esistenza. Specularmente e retroattivamente, l'opera mette in questione il sussistente, l'identico e il vigente attraverso la messa in questione della propria presenza: nel mettere in questione se stessa mette in questione l'altro da sé, attraverso la propria non-identità parla del non-identico non ancora dischiuso nella realtà. Così, attraverso questo processuale rimando essa, nella riflessione, si pone come massimamente singolare nella sua natura esemplare e, contemporaneamente, massimamente *comune* (in quanto parla dell'altro da sé) proprio in nome della sua esemplarità. A partire dalla propria "autonomia" l'opera rende conto del non-identico¹⁰⁶, di quanto nella realtà è taciuto, soppresso, destinato al "poter-essere"; in altre parole, in quanto autonoma e regola a se stessa rende possibili nuove forme di comprensione dell'esistente, si pone come «cri-

¹⁰⁶ Elena Tavani ha intravisto e messo in luce la prossimità tra il 'non-identico' adorniano e l'idea estetica kantiana. Cf. TAVANI, *Estetica della non-identità in Theodor W. Adorno*, in *Cultura tedesca* 26 (2004), 151-172, qui 167.

terio, paradigma o unità di misura per *misurare* ogni concetto e discorso intorno a essa»¹⁰⁷. Come composizione che pone regole essa mostra la sospensione, l'eccezione delle regole vigenti, al contempo illuminandole. In questa prospettiva, se, utilizzando le parole di Kant, un'opera rappresenta «l'esempio di una regola che non si può addurre»¹⁰⁸ è perché essa è, nello stesso tempo, regola a se stessa ed esibizione di un "poter-essere-altrimenti" potenziale e indeterminato, di un "di-più" *soprasensibile* che nel suo tramite si esemplifica ma che rimane non esplicitabile. In questo senso, l'opera nasconde nel momento stesso in cui manifesta, sottrae con la stessa mano con cui porge, sospende nell'istante e con il gesto stesso tramite il quale attua. Nel tendere verso l'intelligibile (*soprasensibile* o, per Adorno, *spirito*) non elimina affatto il concetto, al contrario, rende manifesta la natura *processuale* e impura (in quanto stretta al sensibile) della riflessione. L'opera, *idea sensibile* e, insieme, *oggetto intelligibile*, è una presenza in atto (una *res*) che è anche e sempre una porzione modale e contingente di mondo; come «esempio contingente di una totalità inesplabile»¹⁰⁹ essa è *dicibile* e, per questo, sempre mai del tutto *detta*, è *esperita* e, proprio per questo, ancora *pensabile* e mai del tutto o compiutamente concettualizzata. Ecco perché il *soprasensibile* ("spirito", "di-più") «non può mai essere detto in quanto tale [...] ma senza il riferimento al soprasensibile (che la singola opera d'arte è chiamata ad esemplificare) lo stesso

¹⁰⁷ VELOTTI, *Storia filosofica dell'ignoranza*, 128.

¹⁰⁸ KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, 72; Kant ne parla a proposito del "bello" e alla 'necessità dell'accordo' in gioco nel giudizio estetico. Ma, differentemente da una necessità teoretica o pratica, la necessità del bello «[...] può essere chiamata, in quanto necessità che è pensata in un giudizio estetico, soltanto esemplare, vale a dire: una necessità dell'accordo di tutti in un giudizio che viene considerato come esempio di una regola universale che non si può addurre».

¹⁰⁹ VELOTTI, *Storia filosofica dell'ignoranza*, 128.

linguaggio rimarrebbe “semplice lettera” – cioè *non funzionerebbe come linguaggio*»¹¹⁰.

¹¹⁰ *Ibidem.*