



Il bello “lasciato fuori dal tempio”: Osservazioni su arte, aura, verità in *Teoria estetica* di Adorno*

di

GINESTRA BACCHIO e STEFANO MARINO

Abstract: The Beauty “Left out of the Temple”: Observations on Art, Aura, Truth in Adorno’s Aesthetic Theory. The question of beauty represents one of the fundamental questions of the whole history of aesthetics that, after a few decades of partial “forgetfulness” in the 20th century (mostly due to the role played by avant-garde art with its poetics focused on the fragmentary and the dissonant), has recently returned at the centre of international aesthetic debates. In the present contribution, 50 years after the publication of Adorno’s *Aesthetic Theory* (1970-2020), the authors investigate some aspects of Adorno’s approach to the question of beauty in his posthumous philosophical masterpiece, especially focusing on the relations between art and truth, the beautiful and the ugly, art beauty and natural beauty, and finally aura and love.

Keywords: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Beauty, Art, Aura

Abstract: La questione del bello rappresenta una delle questioni fondamentali nella storia dell’estetica che, dopo alcuni decenni di relativo “oblio” nel Novecento (soprattutto per via delle avanguardie artistiche con le loro poetiche incentrate sul frammentario e il dissonante), è recentemente tornata al centro del dibattito estetico internazionale. Nel presente contributo, a 50 anni dalla pubblicazione di *Teoria Estetica* (1970-2020) di Adorno, gli autori prendono in esame alcuni aspetti dell’approccio adorniano alla bellezza nel suo capolavoro postumo, soffermandosi sui rapporti tra arte e verità, tra il bello e il brutto, tra bello artistico e bello naturale, e infine tra aura e amore.

Keywords: Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, bellezza, arte, aura

* Il presente contributo è complessivamente frutto della stretta collaborazione fra i due autori. Per la precisione, comunque, il §2 e il §3 sono stati scritti da Ginestra Bacchio, mentre il §1 e il §4 sono opera di Stefano Marino. Gli autori ringraziano Mario Farina per la preziosa consulenza nella cura editoriale del testo.

*Ad Alessandro, Anna e Vittoria,
con sincera amicizia.*

I. Se c'è un tema che ha caratterizzato in maniera decisiva tutta la storia dell'estetica, sia a partire dalla sua fondazione moderna, sia nella riflessione antica e medievale su determinate questioni successivamente ribattezzate come "estetiche", questo è sicuramente il tema del bello (senza che ciò, ovviamente, implichi l'istituzione di primati o gerarchie fra le varie categorie estetiche). La riflessione intorno al bello, dopo alcuni decenni di perdita di centralità per via degli shock dell'«avanguardia novecentesca» intenzionata a «togliere il terreno sotto i piedi a ogni teoria della bellezza» e offrire al fruitore «esperienze spiazzanti, tutt'altro che gradevoli»¹, ha riacquisito in tempi recenti una predominanza nel dibattito estetico, con un'ampia serie di pubblicazioni di notevole importanza e talvolta di grande originalità sull'argomento. Infatti, «negli ultimi decenni il termine ha fatto di nuovo capolino tra le teorie, e sono tornate a fiorire le opere di estetica che contengono nel loro titolo le parole "bello" e "bellezza"»².

Nel 1960, nel suo imponente studio sociologico-estetico sulla pittura moderna intitolato *Zeit-Bilder* (che Adorno peraltro stimava moltissimo)³, Arnold Gehlen scriveva: «la bellezza [è] un concetto naturalmente scomparso oggi dall'estetica»⁴. Diversi decenni dopo, nel suo libro *La bellezza*, Roger Scruton avrebbe osservato che, a partire dalla fine dell'Ottocento, «l'arte ha imboccato una direzione diversa» da quella assunta nei secoli precedenti, «rifiutandosi di allietare la vita umana», coltivando «una posizione trasgressiva, coniugando la bruttezza delle cose che essa ritrae con una bruttezza tutta sua» e, in sostanza, scorrendo nella «ricerca della bellezza [...] una fuga dal vero compito della creazione artistica, che consiste nello sfidare le illusioni confortanti e mostrare la vita così com'è»⁵. Si tratta di ciò che Arthur C. Danto, ri-

¹ P. D'Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 136-137.

² Ivi, pp. 137-138.

³ Sull'apprezzamento di Adorno per *Zeit-Bilder* (principalmente testimoniato da una lettera risalente al 2 dicembre 1960, tuttora inedita al pari dell'intero carteggio Adorno-Gehlen), mi sia concesso di rimandare a S. Marino, *Antropologia. Osservazioni sull'estetico in Adorno e Gehlen*, in G. Matteucci (ed.), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, «Aesthetica Preprint» 112 (2019), pp. 115-138.

⁴ A. Gehlen, *Sociologia ed estetica della pittura moderna*, trad. it. di G. Carchia, Guida, Napoli 2011, p. 47.

⁵ R. Scruton, *La bellezza*, trad. it. di L. Majocchi, Vita e Pensiero, Milano 2011, p. 144.

flettendo su «quale sia il legame appropriato tra arte e bellezza», ha anche definito nei termini di una demitizzazione e rimozione della bellezza operata dalla cosiddetta «avanguardia intrattabile»⁶, e di ciò per cui gli studiosi del gruppo *Poetik und Hermeneutik* coniarono a suo tempo la formula calzante delle “arti non più belle”⁷. A tal proposito, gli esempi che si potrebbero citare, tratti dalle diverse discipline artistiche del Novecento, sono pressoché infiniti, per cui, come singolo esempio particolarmente rappresentativo ed eloquente (fin dal contrasto fra il titolo dell’opera e il suo effettivo senso e contenuto), ci limitiamo a menzionare qui la performance di Marina Abramovic del 1975 *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, a proposito della quale l’artista serba naturalizzata statunitense ha scritto:

Venni invitata a partecipare a un festival a Copenhagen. [...] Alla Charlottenborg eseguii una nuova performance. Sedeva nuda davanti al pubblico, con una spazzola di metallo per capelli in una mano e un pettine di metallo nell’altra. Per un’ora buona mi spazzolavo con tutta la mia forza, strappandomi ciocche di capelli, graffiandomi la faccia, mentre ripetevo all’infinito: «L’arte deve essere bella, l’artista deve essere bello». Un tipo riprese con la videocamera tutta la performance: fu il mio primo video. Il lavoro era profondamente ironico. La Jugoslavia mi aveva stufato con il presupposto estetico che l’arte dovesse essere bella. Gli amici di famiglia possedevano quadri in tono con tappeti e mobili – ma ridurre l’arte a decorazione era per me una solenne stronzata. Nell’arte a me interessava solo il contenuto: ciò che *significava* la data opera. E il senso di *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* era distruggere quell’immagine di bellezza. Infatti mi ero convinta che l’arte dovesse essere disturbante, dovesse porre domande, dovesse predire il futuro⁸.

⁶ A. C. Danto, *L’abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. di C. Italia, Post-media Books, Milano 2008, p. 79.

⁷ H.-R. Jauß (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Fink, München 1968.

⁸ M. Abramovic, *Attraversare i muri. Un’autobiografia*, trad. it. di A. Pezzotta, Bompiani, Milano 2016, pp. 96-97. Un esempio per certi versi analogo di opera che smentisce col suo “fare” ciò che enuncia col suo “dire” è la performance *Bossy Burger* di Paul McCarthy, che accompagna il disgusto suscitato dalle azioni messe in atto nella performance con le parole canticchiate in modo simpatico e gustoso: «Amo il mio lavoro, amo il mio lavoro» (cfr. A. C. Danto, *op. cit.*, pp. 72-74).

D'altra parte, può essere interessante notare come solo due anni prima rispetto alla performance di Abramovic un filosofo come Hans-Georg Gadamer parlasse esplicitamente e senza remore di una perdurante "attualità del bello" in cui «ci si fa incontro ancor oggi [...] qualcosa del senso antico, ed in ultima analisi greco, della parola *καλόν*», vale a dire il senso di una bellezza che fa sì «che l'uomo nel suo proprio mondo incontri continuamente se stesso» e che trova «il proprio compimento in una specie di autodeterminazione e respira la gioia della sua propria automanifestazione»⁹. E può essere interessante notare che oggi, nell'epoca della cosiddetta estetizzazione del mondo come «tempo del trionfo dell'estetica, dell'adorazione della bellezza», in cui «gli occhiali dell'estetica sono ben piantati sul nostro naso e le idee della bellezza ben impresse nelle nostre teste»¹⁰, contrariamente a quanto pronosticato negli anni Sessanta e Settanta il tema della bellezza appare più rilevante che mai¹¹. La rilevanza della tematica della bellezza in aree del dibattito estetico contemporaneo anche diverse e talvolta distanti fra loro, ma comunque molto presenti e influenti, è testimoniata per esempio dalla somaestetica, con il suo concetto di "bellezza vivente" ricavato dalla tradizione pragmatista e declinato in chiave marcatamente corporea¹²; o dall'estetica della moda, con la sua distinzione di «una griglia ideale di pratiche della bellezza» spazianti dall'apollineo al dionisiaco al socratico all'adonico¹³; o dall'estetica della quotidianità, con particolare riferimento a pratiche come quelle del design¹⁴ e delle «belle arti industriali»¹⁵, non a caso ancorate a quello che è stato enfaticamente chiamato il «progetto della bellezza»¹⁶ della modernità; o dall'estetica in chiave comparativa e interculturale, con lo studio dei

⁹ H.-G. Gadamer, *L'attualità del bello*, trad. it. di L. Bottani e R. Dottori, Marietti, Genova 1986, p. 15.

¹⁰ Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, trad. it. di G. Matteucci, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 50.

¹¹ Anche secondo G. Lipovetsky-J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'epoca del capitalismo artistico*, trad. it. di A. Inzerillo, Sellerio, Palermo 2017, pp. 292-297, l'epoca attuale di esteticità diffusa sarebbe un'epoca caratterizzata in primo luogo dall'«abbellimento di sé» e dalla «dittatura della bellezza».

¹² R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2010, pp. 33-91.

¹³ G. Matteucci, *Estetica della moda*, Bruno Mondadori, Milano 2017, pp. 44-50.

¹⁴ G. L. Iannilli, *L'estetico e il quotidiano*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

¹⁵ M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.

¹⁶ Id., *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.

diversi “nomi della bellezza” nelle varie culture¹⁷; o, infine, dall’estetica evolucionista¹⁸ e dalla neuroestetica¹⁹.

Ora, in un contesto del genere può risultare stimolante fare un passo indietro (di cinquant’anni, per l’esattezza, essendo il 2020 il cinquantesimo anniversario della pubblicazione postuma di *Teoria estetica*) e confrontarsi anche con le riflessioni adorniane su questo argomento. Da un lato, infatti, viene notoriamente associata a un pensatore come Adorno la concezione secondo cui all’arte toccherebbe ormai spogliarsi dei tradizionali caratteri di bellezza, apparenza e gioco, e servirsi di ciò che è disarmonico e scioccante «come espressione di tensione, di contraddizione e di dolore» (*PnM* 84 [86]). Se per Adorno, com’è noto, «il compito attuale dell’arte è di introdurre il caos nell’ordine» (*MM* 253 [270]), difficilmente ciò può riuscire a un’arte tradizionalmente ancorata al criterio della bellezza, fosse anche in una delle differenti «forme del bello»²⁰ definite nel corso dei secoli. Dall’altro lato, però, la lettura di *Teoria estetica* rivela in maniera inequivocabile come la tematica del bello abbia continuato a far parte in maniera integrante del progetto filosofico di Adorno fino alla fine, in particolare con le ampie sezioni del libro dedicate al bello naturale e poi al bello artistico²¹. In fondo, se anche per Herbert Marcuse (in termini non dissimili da quelli di Adorno) «la via dell’arte» nel Novecento era ormai diventata quella della «sovversione estetica permanente»²², ciò non escludeva il fatto che proprio nell’esperienza del bello, se adeguatamente compresa, si potesse cogliere ancora una traccia caduca ed effimera, ma nondimeno rilevante e reale, di quella «promessa di felicità» (e, insieme, «memoria degli obiettivi falliti»²³) che l’arte è e deve continuare a essere. Senza avere ovviamente la pretesa di esaurire nello spazio di un articolo il tema della bellezza in Adorno, nei paragrafi seguenti ci limiteremo a offrire alcune riflessioni su alcuni aspetti di questo tema per come esso

¹⁷ C. Sartwell, *I sei nomi della bellezza. L’esperienza estetica del mondo*, trad. it. di M. Virdis, Einaudi, Torino 2006.

¹⁸ W. Menninghaus *La promessa della bellezza*, trad. it. di D. Di Maio, Aesthetica, Palermo 2013.

¹⁹ Per un profilo generale, cfr. C. Cappelletto, *Neuroestetica*, Laterza, Roma-Bari 2009.

²⁰ Mutuo questa formula da R. Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995.

²¹ Per un’interpretazione sistematica e coerente di *Teoria estetica* specificamente incentrata sul tema del bello naturale, cfr. G. Matteucci, *L’artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 97-172.

²² H. Marcuse, *La dimensione estetica*, ed. it. di P. Perticari, Guerini, Milano 2002, p. 247.

²³ Ivi, p. 48.

viene affrontato in *Teoria estetica*, premettendo però alcune necessarie osservazioni sul radicamento dell'estetica adorniana in una concezione filosofica più generale che è possibile ricondurre soprattutto a *Dialettica dell'illuminismo* e *Dialettica negativa*.

2. Nell'*Introduzione* all'edizione italiana di *Teoria estetica* i curatori forniscono al lettore alcune chiarificazioni essenziali ai fini della comprensione di un testo che «è senz'altro l'opera più concettualmente aspra del filosofo francofortese»²⁴. Tra queste indicazioni spicca, per la sua importanza decisiva, il monito di non trascurare l'aspetto più marcatamente teoretico presente in *Teoria estetica*: un aspetto, quest'ultimo, che a un'attenta lettura può essere persino identificato con l'essenza stessa dello sforzo che Adorno intese consegnare a quest'opera. Sembra decisivo, in questo senso, riportare l'accento sul termine stesso "teoria" all'interno del titolo. Quella che Adorno intendeva realizzare, infatti, era «una logica "seconda" ma non secondaria, alternativa a quella della concettualità discorsiva»²⁵, e in questa volontà si può scorgere l'intento di dar vita a una riflessione «sul rapporto tra il razionale e l'estetico, tra la *ratio* e la *mimesis*»²⁶.

Il fatto che Adorno abbia deciso di attribuire l'onore e l'onere di una proposta teorica così ambiziosa a un'opera di estetica è da collegare in primo luogo ai limiti della *ratio* tradizionale da lui individuati: limiti dalla cui individuazione, per l'appunto, nasce l'esigenza di dar vita a una "logica" o "razionalità" alternativa che, in ultima analisi, trova il suo campo di azione proprio sul terreno dell'estetico. Per comprendere meglio questo nesso occorre fare un passo indietro e volgere l'attenzione a quella che, per certi versi, può essere ritenuta l'opera fondamentale della Scuola di Francoforte, cioè *Dialettica dell'illuminismo*. L'interrogativo pressante a cui Horkheimer e Adorno intendevano far fronte era: «perché l'umanità», una volta giunta al suo apice in campo scientifico e tecnologico, «invece di entrare in uno stato veramente umano, sprofondi in un nuovo genere di barbarie» (*DdA* II [3]). Nel tentativo di trovare una risposta a questa domanda, i due autori si trovarono ben presto a dover fare i conti con il nesso inestricabile che pareva sussistere ai loro occhi tra il progresso di un

²⁴ F. Desideri-G. Matteucci, *Introduzione*, in Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. IV.

²⁵ Ivi, p. XXII.

²⁶ Ivi, p. XV.

certo tipo di razionalità e l'impovertimento dell'esperienza umana del mondo. «L'aporia a cui ci troviamo di fronte nel nostro lavoro», scrivono i due filosofi, «si rivelò così come il primo oggetto che dovevamo studiare: l'autodistruzione dell'illuminismo» – anche se, a tal proposito, risulta parimenti necessario sottolineare che per Horkheimer e Adorno l'instaurazione della «libertà nella società», e dunque lo scopo finale a cui mira la teoria critica anche nei suoi risvolti sul piano della prassi, è comunque «inseparabile dal pensiero illuministico» (*DdA* 13 [5]), ovvero passa attraverso un ripensamento e una trasformazione dell'illuminismo anziché un suo abbandono.

La grande battaglia che l'umanità ha dovuto compiere nel suo tentativo di svincolarsi dallo schiacciante dominio della natura, invece di risolversi nell'entrata in uno stato di libertà, si è tramutata in un dominio dell'uomo sulla natura e, al contempo, dell'uomo sull'uomo. Di questa ricaduta in una condizione "naturale" (intesa, in generale, come condizione improntata alla costrizione e alla ripetizione dell'identico); di questa mancata emancipazione dalla natura che, seppur sottomessa, continua pur sempre a dominare all'interno del soggetto che non è riuscito a elevarsi rispetto a essa e mantiene intatto, attraverso il principio di autoconservazione, il meccanismo della sopraffazione: di tutto ciò Adorno, anziché individuare l'origine (e, dunque, la colpa) nella sfera del meramente irrazionale, cerca di evidenziare l'odioso nesso con quanto di più alto la nostra cultura è stata in grado di creare. Così, egli scrive: «l'astrazione, lo strumento dell'illuminismo, opera con i suoi oggetti come il destino di cui elimina il concetto: come liquidazione» (*DdA* 29 [21]). Dunque, è nella stessa ragione che si annida il primo e fondamentale strumento di violenza contro la natura e contro quel non-identico sulla cui polarità con il principio identificante si svolgerà tutta la trama di *Dialettica Negativa*.

La concretizzazione evidente di questo spirito di sopraffazione insito nella razionalità e concettualità si manifesta per Adorno tramite il farsi sistema del pensiero, ovvero nell'essenza stessa del sistema conchiuso che consiste nel suo essere «ventre divenuto spirito, la furia [essendo] il marchio di ogni idealismo» (*ND* 34 [23]). Ben cosciente che spezzare la mentalità volta alla sottomissione del non-identico all'identico sia un compito che la filosofia, pur non potendo eludere, non è però in grado di portare a compimento solo con i suoi mezzi, Adorno ne ricava che nell'arte (e, più in generale, nella dimensione estetica) sarebbe contenuta, seppur in forma residuale, la traccia di una modalità di approccio alla realtà che possiede l'enorme potenzia-

le di rendere cosciente l'uomo che, così come è esistita in passato una modalità di esperire il mondo "altra" rispetto a quella oggi vigente, allo stesso modo un'altra modalità di pensiero ed esperienza potrebbe ancora configurarsi in futuro. Il nesso tra ragione e dominio, in tal senso, non deve in alcun modo venir considerato come un destino.

Tale modalità "altra" di pensiero ed esperienza è quella che già in *Dialettica dell'illuminismo* viene definita attraverso la nozione di *mimesis* in riferimento alla magia, precedente l'instaurarsi del mito e poi dell'illuminismo. Il soggetto, nel suo immane sforzo di emanciparsi dal vincolo del dominio impostogli dalla natura, si è andato formando attraverso una progressiva contrapposizione con il suo altro, cioè con tutto ciò che veniva progressivamente identificato dall'io come estraneo e, per questo, sottoposto a oggettualizzazione e reificazione. Come si legge ancora in *Dialettica dell'illuminismo*: «L'emergere del soggetto è pagato col riconoscimento del potere come principio di tutti i rapporti. [...] Il mito trapassa nell'illuminismo e la natura in pura oggettività. Gli uomini pagano l'accrescimento del loro potere con l'estraniamento da ciò su cui lo esercitano» (*DdA* 25 [17]). La modalità mimetica, propria della fase magica (che pure per Adorno rimane «falsità sanguinosa» (*DdA* 25 [17]), si differenziava da quella logico-deduttiva per il suo non porre quella barriera, quella distanza, quella scissione fra soggetto e oggetto. Il suo modo di attingere il reale passava per l'affinità e l'espressione, anziché per la rappresentazione e la spiegazione, e in questo senso la realtà veniva di volta in volta espressa e il particolare, l'eterogeneo, venivano per così dire salvati. Scrivono ancora Horkheimer e Adorno:

Il mondo della magia conteneva ancora le differenze [...]. Nella fase magica sogno ed immagine non erano considerati solo come un segno della cosa, ma erano uniti ad essa dalla somiglianza o dal nome. [...] La magia è, come la scienza, rivolta a scopi, ma li persegue mediante la mimesi, non in un crescente distacco dall'oggetto. (*DdA* 26-27 [18])

Nell'arte e, in generale, nell'esperienza estetica per Adorno si conserva quindi (seppure in forma mediata) una diversa modalità di esperienza del reale a cui il pensiero deve guardare per scorgere una possibilità di uscire dall'*impasse* della contemporaneità. Anche questo viene chiaramente specificato già in *Dialettica dell'illuminismo*, dove si legge:

L'opera d'arte ha ancora in comune con la magia il fatto di isti-

tuire un cerchio proprio e in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana, e in cui vigono leggi particolari. [...] Essa mette la pura immagine a contrasto con la realtà fisica, di cui l'immagine riprende e custodisce gli elementi. È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica, essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare. (DdA 35 [26-27])

Nell'*excursus* sulle teorie sull'origine dell'arte contenuto in *Teoria estetica* Adorno torna con particolare pregnanza a ripensare tale legame tra comportamento estetico e conoscenza, là dove asserisce che

la caparbieta del comportamento estetico, più tardi celebrata dall'ideologia come eterna disposizione naturale della pulsione ludica, testimonia piuttosto che nessuna razionalità fino a oggi è stata la razionalità piena, che non c'è una razionalità che sia tornata integralmente a vantaggio degli uomini, del loro potenziale, nemmeno della "natura umanizzata". Ciò che secondo i criteri della mentalità dominante viene ritenuto irrazionale nel comportamento estetico denuncia l'essenza particolare di quella *ratio* che è rivolta ai mezzi invece che agli scopi. Questi ultimi e un'obiettività dispensata dalla struttura categoriale sono quel che rammenta l'arte. In ciò essa ha la propria razionalità, il proprio carattere di conoscenza. (ÄT 487-488 [448])

Per Adorno è privo di speranza un pensiero che si ostini a relegare tale potenziale conoscitivo – che nell'opera d'arte si manifesta in ciò che egli chiama "contenuto di verità" – nella sfera del meramente irrazionale. In una delle pagine più suggestive dell'opera, sempre contenuta nel succitato *excursus*, Adorno ci regala, in un intensissimo "colpo d'occhio", l'immagine di ciò che solo l'arte può continuare a garantire al soggetto, ovvero il brivido del suo altro. Citando dal testo, leggiamo infatti:

Alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. Ciò che più tardi si chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio liberarsi di quest'ultimo; nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria totale che lo trascende. La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, an-

ziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza. (ÄT 489-490 [449-450])

Com'è già stato accennato, nelle opere d'arte il contenuto mimetico permane sempre in maniera mediata. «La mimesi che sopravvive [...] caratterizza l'arte come una specie di conoscenza, e perciò a sua volta come "razionale". [...] L'arte completa la conoscenza con ciò che è escluso da questa e in tal modo pregiudica però il carattere conoscitivo, l'univocità di essa» (ÄT 86-87 [73]). Questa mediazione, che si attua per mezzo di una complessa dialettica interna alla stessa opera d'arte, risponde alla necessità di salvaguardare tale contenuto dalle logiche di identificazione vigenti nella società amministrata di cui esso, se venisse presentato nella sua immediatezza, diverrebbe facilmente oggetto di manipolazione e reificazione. Nel contesto della dialettica complessiva "poli-oppositiva" di cui consiste la peculiare legge di movimento che governa il procedere artistico, la mediazione tra *ratio* e *mimesis* appare una delle tensioni fondamentali in cui l'opera d'arte dà forma a sé stessa: «è in questo fronteggiarsi – inerente alla stessa costituzione dialettica dell'esperienza estetica – che Adorno interroga in un senso quasi trascendentale la stessa possibilità della coscienza»²⁷.

Se l'arte, per Adorno, è «il rifugio del comportamento mimetico», e se in essa «il soggetto, nei gradi variabili della sua autonomia, si rapporta al suo altro, da esso separato e tuttavia non completamente separato», allo stesso tempo la «rinuncia dell'arte alle pratiche magiche, sue antenate, implica partecipazione alla razionalità. Che essa, qualcosa di mimetico, sia possibile in mezzo alla razionalità e si serva dei suoi mezzi è reazione alla cattiva irrazionalità del mondo razionale quale mondo amministrato» (ÄT 86 [72-73]). Questa cattiva irrazionalità si configura, all'interno del mondo razionalmente amministrato, come la cecità del pensiero logico-discorsivo nell'intendere che lo scopo di ogni razionalità risiede in qualcosa di non-razionale, ovvero in fondo nell'anelito di ogni essere umano alla felicità. L'arte rammenta proprio tale scopo e insieme parla, in un modo a lei peculiare, a nome di tutta la sofferenza accumulata nella storia di cui essa conserva la memoria. Proprio in questo modo l'arte risponde alla sua funzione conoscitiva, dando voce a quella sofferenza che se «portata al concetto resta muta e priva di conseguenze» (ÄT 35 [27]) e difenden-

²⁷ F. Desideri-G. Matteucci, *op. cit.*, p. XVII.

dola dagli assalti del pensiero identificante tramite l'obiettivazione dell'impulso mimetico-espressivo operata nell'arte per mezzo del rapporto dialettico col suo elemento razionale, tecnico-costruttivo.

In primo luogo, si tratta dunque di porre l'accento sullo strettissimo legame sussistente in *Teoria estetica* tra il concetto di espressione e quello di mimesi. Così, leggiamo nel testo che,

poiché l'espressione non si lascia immaginare se non come espressione del dolore – la gioia si è mostrata refrattaria a ogni espressione, forse perché ancora non ce n'è affatto, e la beatitudine sarebbe priva di espressione –, l'arte ha, immanentemente, nell'espressione il momento in virtù del quale, essendo esso uno dei suoi costituenti, si difende dall'immanenza al di sotto della legge formale. L'espressione dell'arte si comporta mimeticamente, così che l'espressione del vivente è quella del dolore. (ÄT 168-169 [149])

In secondo luogo, però (e in maniera strettamente congiunta al primo aspetto), bisogna egualmente sottolineare che le opere mettono al riparo il loro contenuto mimetico attraverso la loro unità, il loro chiudersi al mondo, il loro esser compiute e il loro esser dotate di un elemento razionale. Per Adorno, infatti, «la razionalità è all'interno dell'opera d'arte il momento che istituisce l'unità, che organizza, non senza relazione con quella che domina all'esterno, di cui però non riproduce l'ordine categoriale» (ÄT 88 [75]). L'elemento razionale nell'opera agisce mediante il principio di concordanza, il quale si caratterizza come una specie di procedimento deduttivo attraverso cui i vari elementi dell'opera si organizzano in un'«interezza estetica» che è «l'antitesi dell'intero non-vero» (ÄT 429 [391]). In essa l'arte diventa mimesi di se stessa e attua una dominazione sul materiale che imita (ma in maniera non passiva e acritica, bensì attiva e critica) quella imperante nella realtà nei confronti della natura. Per Adorno l'arte,

copia del dominio degli uomini sulla natura, nega al tempo stesso tale dominio mediante la riflessione e si avvicina alla natura. La totalità soggettiva delle opere d'arte non continua a essere quella imposta all'altro, ma nella sua distanza da ciò diventa la riabilitazione immaginativa dell'altro. Esteticamente neutralizzata, la dominazione della natura rinuncia alla propria forza. Rendendo apparenza nella propria configurazione la riabilitazione dell'altro offeso, essa diventa modello di qualcosa di intatto. (ÄT 428-429 [390-391])

È a partire da qui che emerge anche il tema adorniano della natura eminentemente critica del fare artistico e, in relazione a ciò, l'importante concetto di carattere ancipite dell'arte, ovvero il suo eterno oscillare tra i poli dell'autonomia e dell'eteronomia. Senza soffermarci sui numerosi passaggi dedicati da Adorno a questa tematica in *Teoria estetica*, ci limitiamo a evidenziare come le opere, per riuscire a valere come testimonianza critica, debbano in primo luogo andar contro la loro stessa legge formale. «Le opere d'arte», scrive Adorno, «vengono fuori dal mondo empirico e ne producono uno che ha un'essenza peculiare che gli si contrappone, come se anche questo fosse qualcosa di essente. Perciò, per quanto facciano le tragiche, esse tendono a priori all'affermazione» (ÄT 10 [4]). Tutto questo le opere d'arte lo devono fare, per Adorno, partendo dal fatto che, «a guardare ciò che è diventata la realtà, si è resa insopportabile l'essenza affermativa dell'arte, per essa inevitabile» (ÄT 10 [4]). Ciò, in quanto il concetto stesso di arte si è dimostrato partecipante alla barbarie:

Nella sua stessa verità, nella conciliazione che la realtà empirica rifiuta, essa è complice dell'ideologia, illude che la conciliazione esista già. Per il loro apriori, se si vuole: per la loro idea, le opere d'arte rientrano nel nesso di colpevolezza. Mentre ognuna di esse, se è riuscita, lo trascende, ciascuna deve pagare questo. (ÄT 203 [180])

Questo prezzo le opere d'arte autentiche lo estinguono mediante la loro stessa forma che, rinunciando alla compiutezza, rimanendo mutila, si rende ancora in grado di significare in maniera critica un mondo, come quello attuale, teso alla mutilazione dell'esperienza viva degli individui. Com'è stato notato, «è grazie a una tale forma che la modernità è in grado di rivoltare contro se stessa le forze che danno impulso alla sua stessa dinamica»²⁸. Citando direttamente da *Teoria estetica*: «Gli antagonisti irrisolti della realtà si ripresentano nelle opere d'arte come i problemi immanenti della loro forma. Questo, non la trama di momenti oggettuali, determina il rapporto dell'arte con la società» (ÄT 16 [9-10]). Questi problemi irrisolti, nell'epoca del pieno e più drammatico manifestarsi dell'intreccio di luce

²⁸ G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 21. Su questi problemi, cfr. anche A. Alfieri, *Necessità e fallimento della forma. Saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2015, in particolare, pp. 13-62.

e oscurità, illuminismo e barbarie, risultano talmente evidenti nella loro assurdità da richiedere all'arte autentica di introiettare al suo interno il principio mortifero di cui il vigente porta la traccia. Nel suo caratterizzarsi come possibilità (o quanto meno speranza) di trovare una via d'uscita dall'*impasse*, l'arte risponde al richiamo di ciò a cui essa tende irresistibilmente, ovvero al farsi utopia. Nella creazione moderna, però, questo carattere utopico dell'arte non può mai essere espresso nei termini positivi di qualcosa di ben determinato e definito, meramente opposto alla realtà sociale, ma solo in quelli negativi in cui il momento della conciliazione tra arte e realtà è sempre rimandato. Come scrive Adorno:

Centrale tra le attuali antinomie è che l'arte 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. [...] Come la teoria, l'arte non può concretizzare l'utopia; nemmeno negativamente. Il nuovo in quanto crittogramma è l'immagine del tramonto; solo mediante l'assoluta negatività di quest'ultima l'arte esprime l'inesprimibile, l'utopia. (AT 55 [45])

3. Come abbiamo visto, l'arte appare ad Adorno come una promessa di felicità mai mantenuta nel suo distanziarsi dalla realtà vigente e nel suo opporsi a essa tramite la configurazione di qualcosa di irreal e eppur possibile, ovvero la possibilità di un'esperienza della realtà priva di coercizione e dominio. Questo l'arte lo ottiene configurandosi in base alle stesse tensioni presenti nell'intero ma, al contempo, prendendo le distanze da questo attraverso il momento della sua autonomia. Solo così essa mantiene aperta la possibilità di continuare a rappresentare insieme la spietata critica del reale e la via d'uscita da esso. Per Adorno, l'arte «incarna qualcosa come la libertà in mezzo all'illibertà. E il suo uscire, con la sua semplice esistenza, dalla signoria imperante, la associa a una promessa di felicità che in qualche modo esprime in prima persona con l'esprimere la disperazione» (NzL 600 [II, 274]).

Nel paragrafo precedente abbiamo anche visto come tutte le opere principali di Adorno si interrogano sulla razionalità e, in un certo senso, interrogano direttamente la razionalità. L'elemento razionale è il terreno che non viene mai coscientemente abbandonato ed è in questo senso che il *logos* viene massimamente problematizzato da Adorno e metodologicamente spinto in maniera critica contro i suoi stessi limiti per sconfinarli, per "salvare il salvabile" di quel pensiero in-

guaribilmente malato eppure indispensabile per una emancipazione che si caratterizzi come veramente umana. Una tale operazione, al tempo stesso disperata e carica di speranza, viene tentata dal filosofo tedesco mantenendo sempre sullo sfondo un asse che, come abbiamo visto, risulta decisivo già in *Dialettica dell'illuminismo*, è ben presente in *Dialettica negativa* e va poi a sfociare in *Teoria estetica*: il rapporto tra *ratio* e *mimesis*.

Se in entrambi i testi citati, cioè sia in *Dialettica dell'illuminismo* che in *Dialettica negativa*, l'arte e la dimensione estetica si ripresentano in varie forme e in vari luoghi come elementi per un possibile riscatto della razionalità mutilata, in *Teoria estetica* quest'idea diventa centrale e programmatica. Pertanto, dopo aver sinteticamente chiarito fin qui quale sia la modalità di approccio al reale specifica dell'arte e in che maniera quest'ultima possa rappresentare un'alternativa (razionale ma al contempo espressiva) alla ragione strumentale, in questo paragrafo, continuando a seguire il filo rosso dell'emergere incessante della dialettica *ratio/mimesis*, ci soffermeremo più specificamente sulla questione del bello e, parallelamente, sulla tematizzazione adorniana del brutto nell'arte che altro non è se non la cifra del rimosso di cui l'estetico, non senza difficoltà o contraddizioni, si fa portavoce. Ciò che è lasciato "fuori dal tempio" dalla *ratio* è ciò che permane come irrazionale nella concretezza storica e che l'arte ha il compito di razionalizzare, non però in una maniera strumentale ma attraverso il processo di espressione e costruzione interno all'opera e atto a preservare la componente mimetica.

La questione del bello in *Teoria estetica* è estremamente complessa per diversi ordini di ragioni. La tematizzazione diffusa di questo concetto nell'opera e la voluta assenza di definizioni univoche a cui appellarsi (aspetti che, peraltro, caratterizzano *Teoria estetica* in generale nella sua essenza e nel suo intento) rendono difficile, se non impossibile, concentrarsi su un singolo aspetto senza tirare in ballo l'impostazione globale dell'opera. A queste problematiche, che si ripresenterebbero identiche se si volesse affrontare qualsiasi altro importante nucleo concettuale della riflessione estetica adorniana, se ne aggiungono qui anche delle altre di diversa natura. Introduciamo dunque le due che ci appaiono più rilevanti, segnalando già da subito la loro contraddittorietà interna: contraddittorietà intorno a cui si muoverà poi il nostro discorso. Da un lato, Adorno sembra affrontare il tema del bello assumendo la prospettiva di chi, come teorico e interprete critico dell'arte del Novecento (e, in particolare, di quell'arte moderna da lui

tenacemente difesa), è ben cosciente dell'inattualità di tale categoria, per ragioni che hanno molto a che fare non solo con l'estetica in senso stretto ma anche con la dimensione morale e politica. Se si considera il bello nell'arte in quanto "categoria", allora esso appare un codice interpretativo superato, improduttivo, se non completamente abolito (come lo stesso Adorno sembra suggerire in alcuni passi di *Teoria estetica*). Dall'altro lato, però, quando la medesima questione viene osservata da un punto di vista filosofico più ampio, Adorno non può fare a meno di lasciar emergere la questione del bello in tutta la sua straordinaria complessità. In questo senso, tale questione riacquisisce la sua centralità (seppure, come vedremo, sotto forma di negazione determinata), anche e soprattutto per quanto riguarda le creazioni dell'arte moderna che sembrano rinnegare la categoria del bello con maggior vigore.

Questa riappropriazione del bello, seppur in termini negativi, non è dovuta solo al ruolo svolto da questo concetto all'interno delle più importanti riflessioni estetiche, alle quali comunque Adorno si richiama costantemente all'interno di *Teoria estetica*, in un dialogo incessante che in alcuni punti fa somigliare quest'opera a una conversazione (per il tema del bello i referenti principali sono Platone, Kant e Hegel). Ciò che spinge con più forza Adorno verso il prestare attenzione al tema del bello, a conferire a questo un nuovo, seppur differente, rilievo, è il suo scorgere dentro la legge di movimento del bello, nel suo esser divenuto inattuale, un esempio preciso e puntuale di quella dialettica dell'illuminismo che, come abbiamo detto, egli aveva reso oggetto precipuo di analisi in una delle sue opere più celebri. Per Adorno, infatti, come l'illuminismo consegue al mito dal cui superamento esso è sorto, senza mai riuscire tuttavia a emanciparsene completamente e rischiando perciò di ricadervi a ogni passo, così la bellezza «non è l'inizio platonicamente puro, ma è divenuta per la rinuncia a quanto un tempo era temuto, e che solo retrospettivamente, a partire dal proprio *telos*, con quella rinuncia diventa, per dir così fuggire verso, il brutto» (ÄT 77 [65]). Questa immagine crea un interessante legame tra l'impulso che spinge il bello a tentare di svincolarsi da ciò da cui è stato originato e che teme (tentativo che poi si rivela essere piuttosto un "fuggir verso") e la contraddizione che anima la dialettica dell'illuminismo, in cui il movimento di una ragione che ostinatamente tenta di rimuovere il principio irrazionale da cui è stata originata imita, nella sua volontà di rimozione, il principio del dominio stesso e vi rimane così fatalmente intrappolata. Se in *Dialettica dell'illuminismo* il limite della razionalità strumentale viene rintracciato nella cecità di un pensiero che, ricondu-

cendo tutto a sé, tradisce il non-identico sotto l'effigie del principio di identità, anche per quel che riguarda la dialettica bellezza/bruttezza in *Teoria estetica* l'imputato è il medesimo:

Lo spirito che forma esteticamente lasciava passare di ciò su cui agiva solo quello che gli era simile, quello che capiva o che sperava di rendere uguale a sé. Questo era un processo di formalizzazione; perciò la bellezza, quanto alla sua linea di tendenza storica, è qualcosa di formale. La riduzione che la bellezza fa subire al temibile da cui e su cui si eleva, e che lascia come fuori dall'area di un tempio, ha qualcosa di impotente nei confronti del temibile. (ÄT 82-83 [70])

La punizione che la bellezza infligge al temibile, quel lasciarlo "fuori dal tempio", è una macchia di cui essa si deve necessariamente sporcare per raggiungere quell'identità con se stessa senza la quale essa non esisterebbe affatto. Tuttavia, questo atto di violenza, che istituisce un collegamento tra formalizzazione estetica e ragione strumentale sotto il segno comune del pensiero identificante, oltre a rappresentare per Adorno una cicatrice indelebile con cui l'arte è chiamata a confrontarsi, andrebbe anche individuato come il terreno in cui affondano le loro radici tante questioni interne alle riflessioni estetiche adorniane, prima fra tutte la tendenza affermativa di cui è segretamente affetta qualsiasi opera d'arte, anche la più negativa.

Se si passa a inquadrare la questione da una prospettiva per così dire meta- o sovra-storica a una più concretamente storica, si potranno meglio osservare alcune delle conseguenze che Adorno attribuisce a questa radice formale della categoria del bello. Se, infatti, «la legge della formalizzazione del bello è stata un istante di equilibrio, progressivamente disturbato dal rapporto con il disomogeneo, che invano l'identità del bello tiene lontano da sé», più la realtà storica tende a diventare un oscuro regno della barbarie e dell'insensato (com'è evidente nell'epoca che ha reso possibile Auschwitz), più «ciò che soggiogava l'espressione, il carattere formale della bellezza, con tutta l'ambivalenza del trionfo, si trasforma in un'espressione in cui il minaccioso della dominazione della natura si sposa con la nostalgia per l'assoggettato che si accende con quel dominio. Ciò è però l'espressione della sofferenza per il soggiogamento e per il suo punto fuga, la morte» (ÄT 84 [71]). Questo perché, come abbiamo visto in precedenza, per Adorno vige uno strettissimo legame tra arte e società, e tale nesso incontrovertibile, che fa dell'arte un fatto sociale, risiede precisamente nel regno della sua forma.

La forma, nel suo essere contenuto sedimentato, rappresenta infatti per Adorno, in netta polemica con i teorici del realismo, il vero momento radicale (politico) dell'arte moderna. L'arte che si trova ad abitare il mondo della barbarie ne porta lo stigma attraverso i problemi interni alla sua forma. Tanto più la società si fa disumana, tanto più lo spazio d'azione dell'arte ne risulta limitato: il legame tra bellezza e morte, e fra arte e morte, è più volte richiamato in *Teoria estetica*. Non si deve mai dimenticare il momento storico e personale in cui Adorno scrisse le sue opere principali per comprendere la forte connessione presente nel suo pensiero tra estetica, etica e metafisica. Nella realtà sconvolta di un Novecento trafitto dall'inumanità il peccato originale dell'arte, quel principio di violenza legato al suo principio di formalizzazione, trapassa in consolazione e menzogna. E, in questo senso, capitola nel brutto. Ciò può contribuire a spiegare certe affermazioni caratteristiche di *Teoria estetica* come, ad esempio: «Anche per il bene del bello non c'è più qualcosa di bello: perché nulla lo è più» (AT 85 [72]).

Può risultare interessante, a tal proposito, richiamarsi a un passaggio molto suggestivo di *Dialettica dell'illuminismo* in cui Horkheimer e Adorno si soffermano su un passo apparentemente marginale del XXII libro dell'*Odissea*, il momento in cui Odisseo è tornato a Itaca. Omero, a un certo punto della sua narrazione, ci descrive il momento in cui Telemaco, figlio del re dell'isola, ordina l'esecuzione delle ancelle infedeli. Con un'indifferenza glaciale il poeta liquida questa tragedia in due immagini, entrambe molto importanti ai fini del nostro discorso. Con la prima Omero paragona la morte per impiccagione di queste giovani donne a un volo di uccelli. Poi ci informa del loro dibattere i piedi freneticamente: «per un poco», aggiunge, «non davvero a lungo»²⁹. Nella loro interpretazione, Horkheimer e Adorno dipingono Omero in questo passaggio come il "buon borghese" che, dopo avere in due battute scandito l'atroce fatto, immediatamente passa a consolarci. Questo render bello il brutto o persino il mostruoso, consolando il fruitore, è esattamente ciò che per Adorno le opere d'arte moderne non possono e non devono più fare. E, in questo senso, si va a delineare la questione del "canone dei divieti". In realtà, per Adorno le opere d'arte vorrebbero esse stesse morire e lo fanno nel loro momento di "esplosione" in cui, ben coscienti che ciò che le distingue «dall'esistente manchevole» non è «una perfezione superiore», si sacrificano rinunciando alla categoria del duraturo (si

²⁹ Omero, *Odissea*, trad. it. di G. Tonna, Garzanti, Milano 2004, libro XXII, pp. 302-303.

suicidano, in un certo senso) per protestare contro la manchevolezza dell'esistente e, «come i fuochi d'artificio, [...] brillando si attualizzano in una manifestazione espressiva» (ÄT 126 [109]).

Com'è noto, in *Teoria estetica* l'arte viene spesso descritta come una promessa di felicità mai mantenuta (ÄT 204 [182]) e questa dicitura ha molto a che fare anche con il discorso sul bello, in quanto l'«inacquietabile anelito di fronte al bello [...] è anelito all'adempimento di quanto è promesso» (ÄT 128 [111]). Ora, sebbene l'arte non possa mai mantenere tale promessa e per questo motivo «la macchia della bugia non si [possa] cancellare dall'arte», e nonostante il fatto che «persino nell'arte radicale vi è menzogna nella misura in cui il possibile, che produce come apparenza, per ciò stesso essa manca di produrlo» (ÄT 129 [113]), per Adorno vi è nondimeno qualcosa nella realtà che continua a esigere l'arte, ovvero la sofferenza in nome della quale l'arte è chiamata a parlare. Essa, infatti, di per sé rimarrebbe muta e il pensiero razionale è strutturalmente incapace di esprimerla. Per questo motivo l'arte per Adorno non può semplicemente finire, non può arrestarsi alla categoria del bello e così dissolversi, ma deve sopravvivere mutando qualitativamente. Come potrà sopravvivere e a quale prezzo è ciò di cui ci apprestiamo a parlare introducendo il concetto di “canone dei divieti”.

Nella storia dell'arte tradizionale il canone corrispondeva all'insieme figurato di tutte le opere che, vincendo la loro battaglia con il tempo, riuscivano a imporsi, andando a costituire la cosiddetta tradizione. In Adorno, che dedica molte pagine di *Teoria estetica* a questo tema, il concetto di tradizione viene fortemente sospettato delle stesse colpe attribuite alla categoria del bello: come la bellezza, nel suo affermarsi in un mondo in cui essa non compare più, ricade nella menzogna, così la tradizione, con il suo aspetto rassicurante e conciliatorio, rischia di far declassare l'arte a mero spettacolo domenicale, in pieno accordo con l'industria culturale. Per il filosofo tedesco ciò che connette tra loro le varie opere d'arte non è un concetto generico di tradizione ma, al contrario, il loro esser nemiche mortali le une delle altre. La figura che ricorre è ancora quella della negazione determinata che rappresenta per Adorno quasi già un «canone di ciò che è da fare» (ÄT 58 [47]). L'estetica adorniana, nel suo aspetto prescrittivo, vede nelle opere riuscite e davvero significative le sue prime alleate: esse, infatti, «annientano tendenzialmente tutto quello che nel loro tempo non raggiunge il loro *standard*» (ÄT 58 [47-48]).

Per la sopravvivenza dell'arte è necessario non che le opere si

attengano a un vago concetto di tradizione ma che esse inglobino dentro di sé ciò che era stato lasciato "fuori dal tempo" dal principio di formalizzazione: l'amorfo, l'insulso, il brutto. Non è quindi tingendosi di colori sgargianti che l'arte può riuscire a rimuovere l'oscuro dal mondo, dato che «contro l'apparenza non ci si ribella a vantaggio del gioco» (ÄT 154 [135]); al contrario, «per sussistere circondate da ciò che è quanto mai estremo e cupo nella realtà, le opere d'arte che non vogliono prostituirsi come conforto devono mettersi sul suo piano» (ÄT 65 [54]). L'ideale del nero descritto in *Teoria estetica* corrisponde alla rinuncia dell'arte nuova a voler delineare positivamente l'utopia tramite il facile richiamo a elementi formali spinti verso una conciliazione nei fatti impossibile e perciò mai riuscita: «se, per sazietà per le forme funzionali e per la loro totale adeguatezza, volesse abbandonarsi alla fantasia sbrigliata, [l'arte] cadrebbe subito nel *kitsch*. Come la teoria, l'arte non può concretizzare l'utopia; nemmeno negativamente» (ÄT 55 [45]). Tramite la sua componente formale non spetta all'arte che il compito di costruirsi in maniera integrale per difendere la traccia dell'utopia che continua a figurare al suo interno, e questa possibilità di articolazione totale che è offerta all'arte risiede, per paradosso, nel suo farsi capace di assorbire nel suo processo la categoria dell'amorfo. Scrive Adorno:

La nullità immanente delle sue determinazioni elementari spinge l'arte integrale giù nell'amorfo; essa tanto più gravita da quelle parti quanto più è organizzata. Soltanto l'amorfo rende l'opera d'arte capace della propria integrazione. Attraverso il compimento, l'allontanamento dalla natura informe, ritorna il momento naturale, il non formato, il non articolato. (ÄT 155 [136])

Com'è stato già ricordato, l'equilibrio interno tra costruzione ed espressione è vitale per l'opera d'arte. Solo in questo strettissimo punto cieco in cui si può configurare la concordanza di ciò che, di per sé, sarebbe estraneo a ogni articolazione, l'arte si rende capace di farsi carico dell'elemento del rimosso, di quel non-identico contro cui sia la concettualità e la razionalità discorsiva, sia lo spirito formalizzante che informa il bello nel suo emergere, si sono battuti. Come si legge in *Teoria estetica*:

La categoria del brutto in quanto canone dei divieti non è semplicemente abolita. Non vieta più violazioni di regole universali, ma quelle della concordanza immanente. La sua universalità è solo ormai il primato del particolare: non deve esserci più

niente di aspecifico. Il divieto del brutto è diventato quello del non formato *hic et nunc*, del non plasmato per intero – del rozzo. (ÄT 74 [62])

L'elemento espressivo per Adorno coincide con l'espressione della sofferenza. Può essere letta in questo senso la dinamica che intercorre tra l'apparenza (sotto il cui segno compaiono l'armonico e il consonante) e l'espressione (regno della dissonanza), cioè sotto il segno della dialettica bellezza/bruttezza. «Dissonanza equivale a espressione, il consonante, l'armonico vuole eliminarla acquistando. Espressione e apparenza sono primariamente in antitesi»: «l'espressione non si lascia immaginare se non come espressione del dolore» (ÄT 169 [149]). Se volessimo tradurre questo discorso sull'arte in termini di forma e contenuto (termini peraltro rinnegati da Adorno se intesi astrattamente e adialetticamente come meri poli opposti), l'espressione potrebbe andare a rappresentare il momento contenutistico. Le riflessioni estetiche che tentano di rimuovere il valore del contenuto sono tacciate da Adorno di formalismo. «Conciliazione in quanto atto di violenza, formalismo estetico e vita inconciliata formano una triade» (ÄT 78 [66]). Se è vero che espressione equivale a dissonanza e che quest'ultima è «il termine tecnico per indicare l'assimilazione nell'arte di ciò che viene chiamato brutto sia dall'estetica sia dall'ingenuità» (ÄT 74 [62]), non rimane che interrogarsi sulle ragioni profonde che inducono l'arte, secondo Adorno, a debordare nel dissonante.

Tali ragioni permettono di ricongiungere tra loro i vari impulsi, tutti strettamente connessi con la problematica estetica di fondo, che animano questo testo fondamentale del Novecento. Esse hanno a che fare con l'intreccio fra le dimensioni gnoseologica etica, politica e metafisica nel pensiero adorniano. Per quanto riguarda l'aspetto morale, a cui abbiamo già fatto cenno, l'inglobare dentro di sé ciò che è considerato brutto coincide con il dovere, da parte dell'arte, di farsi espressione di quanti (e di quanto) nel mondo hanno sofferto. In un passaggio di *Teoria estetica* l'aspetto etico e quello politico si fondono chiaramente, là dove Adorno scrive:

Il motivo dell'accettazione del brutto è stato antifeudale: i contadini sono diventati idonei all'arte. [...] Il represso che vuole la sovversione è, secondo le norme della vita bella nella società brutta, rozzo, storpiato dal risentimento, porta tutti i segni dell'umiliazione sotto il peso del lavoro non-libero, soprattutto fisico. [...] L'arte deve rendere cosa propria il proscritto perché

brutto, non più per integrarlo, lenirlo o conciliarlo con la sua esistenza attraverso l'umorismo, che è il più repellente di tutto il repellente, bensì per denunciare nel brutto il mondo che lo crea e lo riproduce a propria immagine. (ÅT 78-79 [66])

Il carattere etico e politico della tematica estetica del brutto, nel suo rapporto dialettico col bello, emerge poi con ancora maggiore chiarezza quando Adorno si sofferma sul rapporto tra natura e bruttezza. Facendo riferimento al paesaggio industriale egli dichiara che ciò che noi avvertiamo come brutto non è altro che la traccia della violenza subita dalla natura, ma non a opera della tecnica in senso astratto e generale, come vorrebbe la morale borghese, bensì a opera degli attuali rapporti di produzione. Questo equivale a dire che, non appena questi ultimi venissero trasformati, le cicatrici del brutto scomparirebbero dalla natura. Questa affermazione, che potrebbe sembrare un'ovvietà, appare però centrale in quanto dalle cicatrici presenti nel paesaggio industriale si profila la possibilità di un mondo più razionale, più giusto. In *Teoria estetica* la natura insomma si fa portatrice, tramite le tracce di violenza che il vigente ha lasciato su di essa, dell'utopia negativa. Emerge già da qui il legame tra categoria del brutto e gnoseologia. Prigioniera di una realtà insensata, l'arte si maschera da clown e per smascherare la finta razionalità di cui la realtà si fa vanto si appresta a imitarla, rivelandone l'incompiutezza. Per Adorno, come si è visto nel paragrafo precedente, non vi sarà mai una razionalità piena finché essa non si renderà capace di comunicare con il suo altro. L'arte altamente razionalizzata della modernità, che costituisce l'ultimo rifugio del non-identico, si muove nel tentativo di costruire un rapporto con esso che non agisca per assimilazione. Questa modalità altra di rapportarsi al reale è rintracciata da Adorno nel modo mimetico di comportarsi, come possibilità di esperire il reale che non passa per il principio di identità e per il dominio del soggetto sull'oggetto. È questa traccia mimetica ciò che l'estetico ha da lasciare in patrimonio alla razionalità, come traccia di qualcosa che era proprio di un mondo in cui il temibile non era ancora stato lasciato "fuori dal tempo". Di questa realtà magica, pur definita come «falsità sanguinosa» (*DdA* 25 [17]), per Adorno l'arte salva proprio questa possibilità di esperire l'altro da sé. Il brutto, il temibile, l'amorfo continuano a comparire nell'arte in misura tanto più crescente quanto più la razionalità del vigente risulta mancante. Come si legge in un passaggio molto enfatico di *Teoria estetica*:

La bruttezza arcaica, le maschere cultuali che minacciano cannibalismo, avevano a che fare con il contenuto, erano imitazioni del terrore che spargevano attorno a sé come castigo. Con il depotenziamento del terrore mitico a opera del soggetto che si stava destando, quei tratti sono stati investiti dal tabù di cui erano organo; brutti solo rispetto all'idea di conciliazione che viene al mondo con il soggetto e con la sua libertà in corso di risveglio. Ma gli antichi spauracchi sopravvivono nella storia che non riscatta la libertà, e in cui il soggetto come agente dell'illibertà protrae la signoria mitica contro la quale si ribella e sotto la quale sta. (AT 76 [64])

Che gli antichi spauracchi continuino a sopravvivere è ciò che l'uomo in un certo senso deve augurarsi, perché, una volta annientata tale possibilità, dell'altro non rimane speranza. È questa traccia mimetica ciò che l'estetico cela dentro di sé come un segreto, in attesa del mondo altro che l'arte non può affermare ma solo promettere.

4. In un interessante contributo di alcuni anni fa dall'eloquente titolo *Ritorno della bellezza?* Wolfgang Welsch, pur prendendo atto del «ritorno della tematizzazione della bellezza» nei dibattiti estetici contemporanei, lamentava però l'assenza «nella discussione attuale» del tema «della grande bellezza, della bellezza mozzafiato»³⁰. Sebbene una definizione come “bellezza mozzafiato” possa risultare all'inizio un po' oscura e impenetrabile, Welsch offre alcune indicazioni che rendono sicuramente più chiaro il suo discorso, là dove scrive ad esempio:

Molto di ciò che ci appare bello e di ciò che chiamiamo 'bello', è certamente determinato dal punto di vista culturale. La grande bellezza, la bellezza mozzafiato, però, non lo è. La sua attrattività si alimenta da sorgenti più profonde di quelle culturali. Per questo può rivolgersi a membri di cerchie culturali del tutto diverse³¹.

Il tipo di bellezza a cui fa riferimento Welsch, dunque, sembra caratterizzarsi per una certa immediatezza, indeterminatezza e forse anche vaghezza e atmosfericità che la rendono appunto un fenomeno universale, comune a tutti gli esseri umani a prescindere dalle loro differenze culturali o di altro tipo. Sebbene a prima vista possa

³⁰ W. Welsch, *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, trad. it. di A. Nannini, Aesthetica, Palermo 2017, p. 83.

³¹ Ivi, p. 89.

apparire un po' azzardato, credo che le considerazioni di Welsch si possano sensatamente accostare ad alcune riflessioni di Adorno sul bello naturale (nel suo rapporto dialettico con il bello artistico) e l'aura, le quali, a loro volta, possono aiutare a far luce su ciò di cui ne va nel caso della «fascinazione non determinata culturalmente, ma transculturale»³² di cui parla appunto Welsch.

Seppur notoriamente diffidente verso la tendenza a fornire definizioni nette e immediate, in *Teoria estetica* Adorno ci regala una definizione concisa della bellezza come «esodo di ciò che si è obiettivato nel regno degli scopi da tale regno» (ÄT 428 [390]). Ciò chiama in causa il rapporto tra cultura (e dunque anche arte) e natura, bello artistico e bello naturale, come si può facilmente vedere dalle osservazioni di Adorno immediatamente successive a tale definizione, dove si legge che l'arte «prende partito per la natura oppressa» e deve proprio a quest'ultima «l'idea di una conformità a scopi diversa da quella posta da uomini»; l'arte è «il salvataggio della natura, ovvero dell'immediatezza, attraverso la negazione, mediazione completa» (ÄT 428 [390]). A tal riguardo, nella sezione di *Teoria estetica* sul bello naturale Adorno definisce enfaticamente la riflessione sulla natura come «indispensabile [anche] per la teoria dell'arte» e coglie in maniera molto precisa il rapporto dialettico tra il bello naturale, come «traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale» e come utopia del non ancora esistente all'interno del vigente, e il bello artistico, come tentativo di «mantenere ciò che la natura promette [ma] vorrebbe invano [...]: aprire gli occhi» (ÄT 98, 102, 104, 114 [83, 87, 89, 98]). Alla luce di ciò, Adorno giunge alla pregnante conclusione secondo cui «ciò che è bello nella natura balena per sparire subito davanti al tentativo di arrestarlo. L'arte non imita la natura né un singolo bello naturale, bensì il bello naturale in sé» (ÄT 113 [97]).

Tali accenni a una certa immediatezza e, soprattutto, indeterminabilità del bello naturale spingono ad agganciare il discorso su questo fenomeno al discorso sull'aura. Nonostante il tema dell'aura non sia predominante in *Teoria estetica*, esso è cionondimeno ben presente e, invero, in una maniera molto intrigante. Il referente privilegiato e in un certo senso obbligato per la discussione sull'aura è Walter Benjamin, principalmente (seppur non esclusivamente)³³ per il celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che Adorno, com'è

³² *Ibidem*.

³³ A. Pinotti (ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 11-14.

noto, ebbe modo di leggere e discutere criticamente con il suo autore, in particolare nella famosa lettera a Benjamin del 18 marzo 1936³⁴. In estrema sintesi, nel saggio di Benjamin la questione dell'aura veniva inquadrata in relazione ai temi dell'«*hic et nunc* dell'opera d'arte», della sua «esistenza irripetibile» che ne costituisce «l'autenticità» e le conferisce «l'autorità», e che però vacillerebbe nell'epoca della riproducibilità tecnica: «ciò che viene meno» con quest'ultima, per Benjamin, «può essere riassunto nel concetto di aura» indicante «l'unicità dell'opera d'arte»³⁵. A tal proposito, Benjamin usa espressioni molto forti e ormai celebri come «decadenza dell'aura», «distruzione dell'aura» o «spietato annientamento dell'aura»³⁶, traendone anche alcune conclusioni piuttosto drastiche sul fatto che l'arte sarebbe ormai definitivamente «sfuggita al regno della *bella apparenza*, a quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse fiorire»³⁷.

Pur stimando enormemente la filosofia di Benjamin, in generale, e la sua teoria dell'opera d'arte, in particolare, Adorno non mancò mai di lamentare quella che gli sembrava una carenza o interruzione della dialettica nella concezione benjaminiana, soprattutto in relazione alla dicotomia tra «valore culturale» e «valore espositivo dell'opera d'arte»³⁸ nel caso specifico del tema dell'aura. Ciò è ben visibile sia in varie lettere di Adorno a Benjamin³⁹, sia in diversi passaggi di *Teoria estetica* che, a oltre trent'anni di distanza, muovono appunto una «critica dialettica» alla teoria di Benjamin, affermando che «la teoria dell'aura, maneggiata non dialetticamente, si presta all'abuso», e rilevando che nel saggio *Piccola storia della fotografia* Benjamin aveva presentato l'«antitesi tra opera auratica e opera riprodotta in massa [non] in maniera così adialettica» come invece in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (ÄT 57, 73, 89 [46, 61, 75]).

³⁴ Sul carteggio Adorno-Benjamin e, in particolare, su questa lettera, cfr. B. Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 51-82.

³⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2011, pp. 6, 8, 11.

³⁶ Ivi, pp. 10-11, 32.

³⁷ Ivi, p. 21.

³⁸ Ivi, p. 13.

³⁹ Si vedano, ad esempio, le lettere di Adorno a Benjamin del 18 luglio 1935 e del 10 novembre 1938, in cui, a proposito di diversi concetti benjaminiani, Adorno pone sempre l'obiezione di «perdita di coerenza dialettica» (W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, pp. 295-297, 304, 363-365).

Dal punto di vista di Adorno, le opere d'arte autentiche «parlano anche quando rifiutano l'apparenza, dall'illusione fantasmagorica all'ultimo soffio auratico», e ogni «rapporto autentico con un'opera d'arte» esige ancora oggi un «entrare nella cosa oggettiva, [un] "respirare l'aura"» (ÄT 160, 409 [141, 371]). Così, anche nella nostra epoca per Adorno è innegabile la presenza di qualcosa come «un alito, un'aura delle creazioni», sebbene si debba stare attenti a non confondere il «momento auratico» autentico con la pseudo-aura dell'«arte di intrattenimento» e dell'industria culturale che la spalma su tutti i propri prodotti «come se fosse [una] salsa unitaria» (ÄT 318, 461 [287, 423]). Il che, naturalmente, apre anche la grande questione se l'aura, nell'arte del nostro tempo, sussista ancora in forme definibili come autentiche e genuine oppure solo in forme inautentiche e sussumibili sotto concetti quali "mercanti di aura" o "supermarket dell'aura"⁴⁰. Tornando a Benjamin, comunque, la definizione dell'aura in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, riferita sia agli «oggetti storici» che agli «oggetti naturali», si gioca su un rapporto del tutto particolare, se non proprio unico e al limite dell'inesprimibile, fra vicinanza e distanza: gli oggetti auratici sono infatti «apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina»⁴¹. A ciò è importante abbinare anche quel che Benjamin scrive nel saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*, là dove si legge, in relazione alla bellezza, che «nella riproduzione tecnica [...] il bello non ha alcun posto»⁴² e, in relazione all'aura, che quest'ultima dipende in maniera essenziale da una specifica esperienza di corrispondenza di sguardi. Scrive infatti Benjamin:

Nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. [...] L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. [...] Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare. [...] [Si] intende, con essa, l'apparizione irripetibile di una lontananza'⁴³.

⁴⁰ A. Dal Lago-S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2006; D. Evola, *L'esperienza estetica al supermarket dell'aura*, «Rivista di estetica» 52 (2013), pp. 81-96.

⁴¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 10.

⁴² Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti-A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 196.

⁴³ Ivi, p. 197.

Traendo senza dubbio ispirazione da tutto ciò, in *Teoria estetica* Adorno riprende il tema dell'aura come lontananza, affermando che essa è «ciò che nelle opere d'arte trascende la loro mera esistenza», giacché «la loro assoluta vicinanza sarebbe la loro assoluta integrazione» (ÄT 460 [422]). Tuttavia, sviluppando ulteriormente il discorso sulla base delle proprie coordinate teoriche, egli aggiunge anche che l'aura, se indagata più in profondità, si rivela essere un fenomeno ascrivibile a una complessa dialettica che coinvolge natura, arte, *mimesis* e magia⁴⁴. Infatti, come si legge in un passaggio particolarmente pregnante di *Dialettica dell'illuminismo*:

È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica, essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare. Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alquanto di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua 'aura'. (DdA 35 [27])

Tutto ciò rivela chiaramente un'affinità con il discorso sulla bellezza, in generale, e sul bello naturale, in particolare: sia perché il succitato passaggio sull'aura in *Dialettica dell'illuminismo* è tratto proprio da una parte del libro vertente sul diverso rapporto con la natura instaurato dalla magia, dal mito e dall'illuminismo; sia perché in *Teoria estetica*, nel ribadire che «la concezione del bello artistico è in comunicazione con il bello naturale», Adorno afferma proprio che, a tal proposito, «si può ricordare il concetto benjaminiano di aura», specificando poi:

Ciò che qui viene chiamato aura è familiare all'esperienza artistica sotto il nome di atmosfera dell'opera d'arte, intesa come ciò attraverso cui la connessione dei suoi momenti rinvia al di là di questi e ogni singolo momento fa rinviare oltre di sé. Proprio questo costituente dell'arte [...] è nell'opera d'arte ciò che si sottrae alla cosalità di essa, alla registrazione dello stato di fatto, e, come dimostra qualsiasi tentativo di descrivere l'atmosfera dell'opera d'arte, qualcosa di sfuggente, di fugace, che tuttavia [...] va obiettivato, proprio in forma di tecnica artistica. Il momento auratico [...] è una determinazione obiettiva dell'opera d'arte. [...] Anche quando le

⁴⁴ Secondo D. Mersch, *Evento e aura. La trasformazione radicale dell'arte dall'opera al performativo*, in A. Bertinetto-G. Bertram (eds.), *Il bello dell'esperienza. La nuova estetica tedesca*, Marinotti, Milano 2016, p. 106, l'aura per Adorno sarebbe addirittura l'«elemento costitutivo dell'arte in assoluto».

opere d'arte, in una linea di sviluppo che comincia con Baudelaire, si liberano dell'elemento atmosferico, questo è conservato dialetticamente al loro interno in quanto negato, evitato. Esattamente questo elemento ha, però, il proprio modello nella natura, e l'opera d'arte è più profondamente affine a quest'ultima in esso che in ogni somiglianza cosale. Percepire nella natura l'aura di essa [...] significa rendersi conto relativamente alla natura di ciò che rende essenzialmente tale l'opera d'arte. (ÄT 408-409 [370-371])⁴⁵

Quel che emerge, fra le altre cose, è dunque una sorta di universalità dell'auratico come componente ineliminabile e per così dire "mozzafiato" (per dirla con Welsch) del bello. Se quest'ultimo, nella sua complessità dialettica, non è certamente riducibile solamente a una tale componente per certi versi "naturale" (cioè scaturente da un particolare rapporto con la natura) e, anzi, si sviluppa e si declina storicamente in maniere sempre diverse (anche intrecciandosi col brutto nella nostra epoca, come abbiamo visto), è altrettanto certo che il bello non sembra poter mai prescindere del tutto da una tale componente⁴⁶. «Appare la bellezza mai assillante né oziosa / Languida quando è ora e forte e lieve e austera»⁴⁷, cantava negli anni Novanta Giovanni Lindo Ferretti: anche questo, in un certo senso, la rende intrinsecamente auratica.

Ora, se c'è un fenomeno fondamentale dell'esperienza umana (anch'esso universale, irresistibile e a suo modo "atmosferico") che può esser forse paragonato alla suddetta universalità, atmosfericità e irresistibile attrattività dei fenomeni estetici di cui stiamo trattando (la bellezza, l'aura), questo è probabilmente l'amore. Se un tratto di auraticità, in base a quanto detto finora, sembra infatti inerire al bello come tale, pur nelle sue mille forme e sfumature, altrettanto indubbiamente l'innamoramento comporta una sorta di trasfigurazione della fisionomia della persona amata tale da farla rilucere come apparizione unica di una lontananza pur nella vicinanza, ovvero tale da farla apparire come dotata di un'indefinibile e irripetibile aura. Particolarmente eloquenti, a tal proposito, possono risultare alcune

⁴⁵ Sul rapporto tra aura e atmosfera, cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 81-85.

⁴⁶ Sull'intreccio di storicità e naturalità nella concezione adorniana del bello, e sul legame fra il concetto di bello naturale e quello di storia naturale in Adorno, cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 192-205.

⁴⁷ C.S.I., *Brace*, in *Tabula Rasa Elettrificata*, Polygram Records 1997.

considerazioni di Welsch su ciò che egli chiama “bellezza mozzafiato”, là dove (usando parole che sembrano perfettamente calzanti tanto a proposito del bello e dell’aura, quanto a proposito dell’amore) egli spiega come determinati fenomeni che si offrono alla nostra percezione sembrino racchiudere «una promessa o una sfida – e una potenza – di migliorare e ampliare la nostra sensibilità, la nostra comprensione e forse anche la nostra vita»: «si viene rapiti dal magnetismo», «ci si sente irresistibilmente attratti» da tali fenomeni,

come se fosse stata toccata una corda finora sconosciuta della nostra esistenza, una corda di cui non sapevamo nulla e che ora, tutt’a un tratto, inizia a suonare. [...] Qui, dunque, né la contemporaneità né l’appartenenza alla “storia degli effetti” gioca davvero un ruolo. Deve essere piuttosto qualcosa nella costituzione umana come tale che ci rende suscettibili alla forza di attrazione [...], qualcosa che giace al di sotto della nostra formazione culturalmente specifica, qualcosa di transculturale⁴⁸.

A confermare la legittimità di una tale ipotesi interpretativa – che, sulla base di determinate premesse teoriche, tenta di collegare bellezza, aura e amore – provvede del resto lo stesso Adorno: sia con alcune osservazioni sull’amore in *Minima moralia* che connettono quest’ultimo alla dialettica immediatezza/mediazione e all’atteggiamento magico-mimetico di apertura all’alterità come scaturigine originaria di ogni sensatezza nella nostra esperienza del mondo⁴⁹; sia con un episodio riportato da Stefan Müller-Doohm nella sua monumentale biografia di Adorno. Qui, infatti, citando un passaggio di una lettera di Adorno del maggio 1946 in cui egli parlava a un amico della sua relazione extraconiugale con Charlotte Alexander (moglie del suo medico e amico Robert Alexander), si legge: «[per] spiegare ciò che è accaduto [...] sarebbero certo molto più adatte espressioni come aura o incantesimo; era come se un pezzo di quella ormai perduta promessa di felicità dell’infanzia fosse stato mantenuto, inaspettatamente, e

⁴⁸ W. Welsch, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁴⁹ Scrive infatti Adorno: «Amare significa saper impedire che l'immediatezza sia soffocata dall'onnipresente pressione della mediazione»; «l'umano è nell'imitazione: un uomo diventa uomo solo imitando altri uomini. In questo atteggiamento, che è la forma elementare dell'amore», si possono scorgere «le tracce dell'utopia che potrebbe scuotere il sistema del dominio» (*MM* 176, 195 [182, 203]). Richiama opportunamente la centralità di questa tematica nel pensiero adorniano A. Honneth, *Reificazione*, trad. it. di C. Sandrelli, Meltemi, Roma 2007, pp. 43-44.

troppo tardi»⁵⁰. Subito dopo il frammento tratto da questa lettera, nel medesimo capitolo della biografia di Müller-Doohm viene riportato anche un passaggio da alcuni appunti di Adorno risalenti allo stesso periodo che recita: «L'amore altro non è se non il balenare del sogno nell'esperienza della realtà, di fatto, il *déjà vu* incarnato in una persona. Visibile, lo è soltanto per una frazione di secondo»⁵¹.

È sufficiente sostituire la parola *aura* alla parola *amore* nei due passi adorniani appena citati per cogliere appieno la congenita affinità tra questi fenomeni, tenuto conto della loro comune appartenenza al complesso di ciò che in Adorno prende il nome di “promessa di felicità” e “incantesimo”. In maniera non dissimile dall'*aura*, come forma di persistenza del magico in un mondo interamente razionalizzato e amministrato, e in maniera non dissimile dalla tenace persistenza del senso del bello anche in un mondo che costringe l'arte a rifiutare ogni armonia e bellezza e a trovare rifugio nel suo opposto (cioè nel carattere vincolante del brutto e del dissonante), anche la perdurante e a suo modo utopica possibilità dell'amore persino nelle situazioni più tetre, opprimenti e angoscianti che l'essere umano possa sperimentare (come magistralmente esemplificato, per esempio, dall'innamoramento fra Winston e Julia nel mondo distopico di *1984* di Orwell) si offre al nostro sguardo e alla nostra comprensione come traccia residua di incanto in un mondo totalmente disincantato, come cifra di una possibile conciliazione in un mondo completamente inconciliato. Al pari dell'arte, del resto, anche l'amore si rivela essere spesso una promessa di felicità che non viene mantenuta.

Università degli Studi di Bologna
stefano.marino4@unibo.it
ginestra.bacchio@studio.unibo.it

⁵⁰ S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma 2003, p. 88.

⁵¹ *Ibidem*.

