

Il concetto come spazio autoriflessivo

Temi della *Critica del Giudizio* nella filosofia di Adorno

ROBERTO ZANETTI

ABSTRACT: *The concept as self-reflective space. Issues of the Critique of Judgement in Adorno's philosophy*

The purpose of this essay is to put in evidence the deep relation between Adorno's philosophy and Kant's *Critique of Judgement*, a connection which only few scholars have been concerned with and which Adorno himself never explicitly admitted. It will be shown that both these conceptual spheres contribute to outline a self-reflective thought, which aims at going beyond itself through a critic reconsideration of its theoretic assumptions. While Kant achieves this goal mainly using the analogy, Adorno tends to radicalize the paradoxical expressions of *Critique of Judgement* focusing on the disproportion suggested by the idea of *sublime*. This move has the purpose to emphasize the linguistic-expositive aspect of philosophical speculation and to open a space of mediation between subject and object, concept and reality, where Kant considers judgement as a link between freedom and nature.

KEYWORDS: Adorno, Kant, critique, judgement, paradox, self-reflection.

1. Adorno e la “Critica del Giudizio”: un incontro mancato

Adorno si confronta con Kant in modo profondo e costante fin dagli inizi del suo itinerario filosofico: dalla *Metacritica della gnoseologia*, composta tra il 1934 e il 1939 e pubblicata solo nel 1956¹, al corso sulla *Critica della ragion pura* (1959)², dalle lezioni sulle tematiche della storia e della libertà (1963)³, che si concentrano sulla *Critica della ragion pratica*, fino alla *Dialettica negativa*. Nonostante la matrice dialettica del suo pensiero, che chiaramente lo rimanda

1. T.W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. V (tr. it. di A. Burger Cori, *Metacritica della teoria della conoscenza*, Milano, Mimesis, 2004, pp. 163–164).

2. Id., *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, vol. IV.

3. Id., *Probleme der Moralphilosophie*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, vol. X.

a Hegel, non si può certo dire che Adorno abbia trascurato la riflessione del filosofo di Königsberg, anzi: «mentre [...] il confronto con Hegel fornisce le coordinate teoriche per la definizione della processualità che anima la dialettica negativa, quello con Kant offre la base per comprendere essenzialmente *che cosa* Adorno intenda per dialettica»⁴. Per il filosofo francofortese quindi Kant non è semplice oggetto di riferimenti sporadici, ma risulta una figura fondamentale per comprendere il modo in cui egli stesso intende ed espone il suo pensiero. Del resto, sono diversi gli autori che evidenziano come la concezione di totalità in Adorno sia assai più kantiana che hegeliana⁵, in quanto essa non dà luogo a un pensiero in sé compiuto e assoluto, ma costituisce il *telos* che la ragione può solo *pensare* e assumere come punto di riferimento regolativo del suo procedere, mai *conoscere* positivamente⁶.

Tuttavia esiste un punto della riflessione kantiana dove questa concezione della totalità viene esplicitamente tematizzata all'interno di un contesto di pensiero che presenta sorprendenti convergenze con molti aspetti del filosofare adorniano: stiamo parlando del *giudizio riflettente*, al centro della *Critica del Giudizio*. Stando al vasto materiale che possediamo, di essa Adorno non si occupò in modo specifico né nelle lezioni né nelle opere a stampa, e sono pochi gli studiosi che fanno esplicito riferimento al rapporto tra la terza *Critica* di Kant e il pensiero del francofortese⁷. Tra questi c'è Elena Tavani, che scrive:

4. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza*, Genova, Il Melangolo, 2001, p. 7.

5. Lo afferma esplicitamente A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza*, cit., p. 12 e pp. 67–79. Scrive Nebuloni riguardo al pensiero di Adorno: «La tensione totalizzante resta però solo quale tensione guida, “regolatrice” il pensiero umano quasi al pari delle famose “idee” kantiane» (R. Nebuloni, *Dialettica e storia in Th. W. Adorno*, Milano, Vita e Pensiero, 1978, p. 114). Inoltre Adorno stesso, nel corso del 1959, si riferisce alla tensione kantiana verso la totalità con il termine *utopia*. Secondo il francofortese, il pensiero di Kant «da una parte tende all'utopia, dunque al compimento della ragione; ma dall'altra diventa critico contro il concetto di ragione, per limitare se stesso nella sua validità e si vieta autenticamente l'assoluto» (T.W. Adorno, *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*, cit., p. 114–115). Cfr. anche E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Milano, Guerini e Associati, 1994, p. 57.

6. Kant stesso si riferisce alla totalità come *maximum* di unità possibile nell'esperienza sensibile, ambito cui è limitata ogni conoscenza legittima: «Tuttavia, anche se non è possibile trovare nell'intuizione uno schema relativo all'unità sistematica perfetta di tutti i concetti dell'intelletto, deve e può avere luogo un analogo di tale schema, che consiste nell'idea di un *maximum* nella divisione della conoscenza dell'intelletto e nella riunione in un unico principio. [...] L'idea della ragione è l'*analogo* [corsivo mio] d'uno schema della sensibilità, con la differenza tuttavia, che l'applicazione dei concetti dell'intelletto allo schema della ragione non corrisponde a una conoscenza dell'oggetto stesso (com'è invece il caso nell'applicazione delle categorie ai rispettivi schemi sensibili), ma costituisce semplicemente una regola, o principio, dell'unità sistematica dell'intero uso dell'intelletto» I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in Idem, *Akademie-Ausgabe*, Berlin, G. Reimer, 1911, vol. IV (tr. it. di P. Chioldi, *Critica della ragion pura*, Torino, UTET, 2005, p. 521).

7. Si vedano ad esempio T. Huhn, *Kant, Adorno and the Social Opacity of the Aesthetic in The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, a cura di T. Huhn, L. Zuidervart, Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 237–257; J.M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 201–206.

Alla lettera, il non-identico sarebbe l'altro dal concetto. E dunque l'individuale e particolare [...]. Ma non-identico è anche il *telos*, il *sensu* indeterminato che il pensiero si dà pronunciandosi *per* un certo tipo di verità e non per un altro. È *idea*, *ma idea indeterminata, un po' come la "finalità senza scopo" del Kant estetico* [corsivo mio]. [...] E per Adorno sarebbe esattamente l'ambito di indeterminazione lasciato aperto dalla regola della *finalità* lo spazio possibile per una esperienza ulteriore, cioè per una comprensione della stessa esperienza determinata⁸.

Anche Cicatello, dopo aver citato il volume di Tavani, sottolinea come la tensione irrisolta che caratterizza il pensiero di Adorno sia legata a una regola della *finalità*, che indica la proiezione del pensare oltre se stesso verso l'aconcettuale; proiezione che non si cristallizza in un disegno ben definito, che descriva positivamente il fine da raggiungere, piuttosto essa si esprime nella "regola" di una *finalità* che si accompagna alla sempre riproponentesi insoddisfazione di un pensiero che vede nella sua tensione a compiersi il percorso che segna la sua incompiutezza⁹.

Queste osservazioni sono di fondamentale importanza per determinare le coordinate concettuali in cui ci si muoverà in questo saggio. Esse restano comunque riferimenti *en passant*, volti più ad allargare il discorso che non costituenti vero e proprio oggetto di trattazione specifica. Dobbiamo dunque andare alla ricerca dei luoghi in cui Adorno cita la *Critica del Giudizio*, ponendo particolare attenzione a *come* ne parla e, soprattutto, chiedendoci *perché* vi fa cenno in un determinato modo e non in un altro.

Nella *Teoria estetica* Adorno si confronta innanzitutto con il concetto di *piacere*, che nella *Critica del Giudizio* riveste un'importanza centrale. Kant colloca i principi a priori costitutivi di questo sentimento nel *Giudizio*¹⁰, luogo in cui le facoltà conoscitive del soggetto — intelletto e immaginazione — risultano *vivificate*¹¹ e raggiungono la loro disposizione ideale — uno stato che il filosofo di Königsberg definisce con l'espressione *libero gioco* — in vista di una conoscenza in generale¹². Tutto questo quadro concettuale risulta in gran parte estraneo ad Adorno, per due ragioni fondamentali: la prima è quella relativa al tentativo kantiano di articolare una nozione di universalità senza concetto:

In ogni opera d'arte, non solo nell'aporia della facoltà riflettente di giudizio, si stringe il nodo di universale e particolare. La concezione di Kant si avvicina a ciò con la definizione del bello come «ciò che piace universalmente senza concetto». Tale universalità, nonostante il disperato sforzo di Kant, non è separabile dalla

8. E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., pp. 41 e 57.

9. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica*, cit., p. 75.

10. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in Idem, *Akademie-Ausgabe*, Berlin, G. Reimer, 1913, vol. V (tr. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 65).

11. Ivi, p. 111.

12. Ivi, p. 145.

necessità [. . .]. Universalità e implicita necessità restano tuttavia inevitabilmente concetti, e la loro unità kantiana, il piacere, è esteriore all'opera d'arte¹³.

Il filosofo francofortese ritiene impossibile separare universalità e necessità da una razionalità che opera mediante concetti, e ciò si spiega per la seconda ragione, cioè che la terza *Critica* kantiana costituisce il grandioso tentativo di legare l'esperienza estetica del piacere con la sfera intellettuale¹⁴; il ponte di cui Kant si serve per unire queste due nozioni è il Giudizio, «termine medio tra l'intelletto e la ragione»¹⁵, e l'ideale di una universalità senza concetto è costituito dalla *bellezza*. Una bellezza che Kant connota nei termini di una *armonica risonanza* delle facoltà conoscitive, e che Adorno considera invece di carattere puramente *edonistico*¹⁶, «esteriore all'opera d'arte» e quindi irrilevante ai fini della considerazione filosofica. Anche la nozione di *genio*, secondo Adorno, non è altro che un tentativo di occultamento del carattere soggettivistico e «sentimentale»¹⁷, in senso deteriore, dell'estetica kantiana: «nella *Critica della facoltà di giudizio* il concetto di genio era il luogo di rifugio di tutto ciò di cui altrimenti l'edonismo avrebbe privato l'estetica di Kant»¹⁸.

L'impressione che si ha leggendo queste righe è che Adorno, in qualche misura, consideri la *Critica del Giudizio* in primo luogo come un'opera legata alla riflessione sull'arte¹⁹: ciò non si spiega solo con il fatto che il francofortese si occupa esplicitamente della terza *Critica* nella *Teoria estetica*, ma è

13. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, vol. VII (tr. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 221).

14. Forse è questa la ragione per cui Adorno afferma, non senza polemica, che «Kant sa cosa l'arte ha in comune con la conoscenza discorsiva; non in cosa essa diverge qualitativamente da questa» (*ibid.*).

15. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 23. «Il Giudizio [. . .] fornisce il concetto intermediario tra i concetti della natura e quello della libertà, concetto che rende possibile il passaggio dalla ragion pura teoretica alla ragion pura pratica, dalla conformità alle leggi secondo l'una, allo scopo finale secondo l'altra, ponendo il concetto di una finalità della natura» (ivi, p. 63).

16. È opportuno ricordare che Kant non intende il piacere come semplice godimento (ivi, p. 289). Tuttavia Adorno afferma polemicamente: «L'esperienza artistica è autonoma unicamente quando rigetta il gusto del godimento. La via che porta ad essa fa passar attraverso il disinteresse; l'emancipazione dell'arte dai prodotti della cucina o della pornografia è irrevocabile. Ma essa non trova pace nel disinteresse. Il disinteresse riproduce immanentemente, alterato, l'interesse. [. . .]. Diventato irriconoscibile, il godimento si traveste nel disinteresse kantiano» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 19). T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 229.

17. «La soggettività, condizione necessaria dell'opera d'arte, non è però di per sé la qualità estetica. Lo diventa solo attraverso l'obiettivazione; in tal senso la soggettività nell'opera d'arte è alienata e nascosta a se stessa» (ivi, p. 227).

18. Ivi, p. 229.

19. Nota acutamente Gianni Carchia: «la teoria kantiana non è una metafisica dell'arte. Qui l'opera, in quanto arte bella, non arriva mai a staccarsi dal creatore e dal fruitore ed a vivere di una propria vita spirituale, indipendentemente dal gioco delle facoltà rappresentative in cui per Kant invece essa interamente si risolve» (G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, Torino, Ananke, 2006, p. 72).

confermato anche dai giudizi che egli dà sull'estetica di Kant, ritenendola «mediata soggettivamente ma obiettiva» e sottostante «al primato della logica discorsiva»²⁰. Secondo Adorno, in sostanza, la *Critica del Giudizio* costituisce l'ennesimo esempio di come non sia possibile “correggere” il pensiero trascendentale se non rifondandolo completamente. Ciò conferisce un carattere esclusivo alla filosofia di Kant, che non contempla in alcun modo l'apporto di elementi che siano estranei al suo quadro concettuale²¹:

All'interno dell'impianto identificante non si può recuperare, integrandolo, ciò che esso elimina essenzialmente; semmai bisogna cambiare l'impianto a partire dalla conoscenza della sua imperfezione. [. . .]. Non si possono aggiungere a Kant teoremi gnoseologici da lui non svolti, perché la loro esclusione è centrale per la sua gnoseologia; la pretesa sistematica della dottrina della ragion pura lo segnala in modo abbastanza chiaro²².

Tutto questo non deve però far pensare che Adorno consideri la *Critica del Giudizio* soltanto come un'opera estetica: il francofortese riconosce infatti che nella terza *Critica* Kant affronta «l'intera problematica del rapporto tra causa e fine, [. . .], e tutto il tema della teleologia, quindi: se dobbiamo pensare un ente in modo meccanico-causale oppure a partire da ciò a cui tende, dalla sua determinazione superiore»²³, e che «l'impostazione della *Critica della facoltà di giudizio* [. . .] aveva la propria forza nel fatto che essa, come sempre le teorie kantiane, non si attestava comodamente sulle posizioni pretracciate sulla mappa strategica del sistema»²⁴.

Sebbene dunque Adorno sembri non poter fare a meno di legare la *Critica del Giudizio* a una teoria dell'opera d'arte avvertita come molto distante dalla sua sensibilità, da questi ultimi passi emerge chiaramente come il francofortese non ignori affatto che in essa è presente l'aspetto che egli più apprezza in Kant e in generale nelle teorie filosofiche, cioè lo «stare nella frattura»²⁵, in quello *zwischen* che apre lo spazio alla mediazione, che costituisce il momento più importante del pensiero, conferendogli

20. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 219–220.

21. Sono tutte caratteristiche di quello che Adorno definisce il *pensiero identificante*, ben condensate in questa definizione, che può benissimo essere applicata anche al concetto di *ideologia*: «l'idea che non trova appiglio nella realtà, insiste e diventa fissa» (id., M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, in T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, vol. III; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 64).

22. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, vol. VI (tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004, p. 348).

23. Id., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, vol. XIV (tr. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 76).

24. Id., *Ästhetische Theorie* (tr. it. cit., p. 219).

25. Id., *Drei Studien zu Hegel*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. V (tr. it. di F. Serra, *Tre studi su Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 129).

carattere di non definitività e rilevanza metafisica. La *Critica del Giudizio* è il luogo in cui viene messa più a dura prova l'«invarianza concettuale»²⁶, che Adorno rimprovera più volte al Kant della prima *Critica*²⁷, in cui cioè è messa più seriamente in discussione la capacità delle forme del pensare di determinare il loro oggetto. Il Giudizio nella sua variante riflettente potrebbe dunque essere inteso come uno spazio in cui le tendenze kantiane riconducibili al pensiero identificante vengono *sospese*²⁸ in favore di una riconsiderazione dei rapporti tra le facoltà conoscitive sotto una luce nuova: quella dell'*analogia*, del *come-se*.

2. Tra analogia e paradosso: l'autoriflessione del Giudizio

Nella terza *Critica* Kant traccia i caratteri fondamentali di una tipologia di giudizio non sussumente, che ci permette di riconsiderare la natura secondo l'idea guida della *regola della finalità*, principio del Giudizio senza cui nessuna indagine filosofica potrebbe avere inizio²⁹. Questa operazione può essere compiuta solo da una razionalità analogica, che nell'impossibilità di identificare *in toto* il particolare con un concetto dato, muove dalla contingenza alla ricerca di un universale sempre ancora da trovare, considerandolo *come se* fosse un concetto vero e proprio, anche se ovviamente non può essere così, dato che per Kant la bellezza non aderisce a un concetto determinato che possa fornire al giudizio sul bello una regola universale d'applicazione. L'analogia, modo di procedere tipico del Giudizio, ha quindi la funzione di mediare tra la legislazione della natura e quella della libertà, o meglio,

26. Cfr. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica*, cit., pp. 96–105.

27. «È fondamentale sempre in Kant che la ragione non viene criticata in quanto pura ragione logica — se essa è valida in sé — perché la validità della logica viene presupposta per la ragione ovunque, e la ragione è di per se stessa identica con il pensiero logico, ma il senso della ragione kantiana è che la ragione deve riflettere sul proprio rapporto con diversi tipi di oggetti» (T.W. Adorno, *Kants*, cit., pp. 28–29). «Le forme di essa [della soggettività] non sono, come secondo la dottrina kantiana, una cosa ultima per la conoscenza» (id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 169).

28. In L. Amoroso, *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Napoli, Guida, 1984, pp. 125–131, si parla di un *senso in sospensione*, cioè di un contesto di senso che sussiste senza la mediazione di un significato, privo dunque di un esplicito riferimento oggettuale.

29. «Questo accordo della natura con la nostra facoltà di conoscere è presupposto *a priori* dal Giudizio, allo scopo di riflettere su di essa secondo le sue leggi empiriche; [...] senza questa supposizione non avremmo alcun ordine della natura secondo leggi empiriche e per conseguenza non vi sarebbe nessuna guida per l'esperienza e la ricerca in tanta varietà delle leggi stesse» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 40–41). Sull'analogia tra la distinzione kantiana di giudizio riflettente e giudizio determinante e quella adorniana di arte e filosofia come, rispettivamente, conoscenza non discorsiva e discorsiva, si veda L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory, The Redemption of Illusion*, Cambridge, The MIT Press, 1991, pp. 131–137.

di permettere la «possibilità di pensare, almeno senza contraddizione, la coesistenza delle due legislazioni»³⁰, e quindi il *passaggio* dall'una all'altra³¹.

Ora, se da un lato è certamente difficile considerare la riflessione di Adorno sotto la lente dell'analogia³², dall'altro è assai evidente che anch'essa è animata dall'esigenza critica di riconsiderare il modo in cui il pensiero si rapporta all'esperienza³³, non adagiandosi su posizioni comode e precostituite. Per questo il quadro teoretico in cui Adorno si muove risulta caratterizzato da dicotomie molto nette, che conferiscono alla sua filosofia una forte impronta tragica: vero/falso, verità/apparenza, identico/non-identico. Tale aspetto è quello che forse avvicina di più il pensiero di Adorno alla filosofia kantiana, che ragiona anch'essa in termini dualistici (fenomeno/noumeno, natura/libertà, filosofia teoretica/filosofia pratica), con la differenza che Kant, nonostante veda un «immensurabile abisso tra il dominio del concetto della natura, o il sensibile, e il dominio del concetto della libertà, o il soprasensibile», propone un passaggio graduale, non traumatico tra le due sfere, almeno per quanto riguarda il giudizio sul bello³⁴. Quest'ultimo infatti, sebbene non intenda sussumere il particolare a un concetto determinato, come avviene nel giudizio determinante, si basa sulle medesime facoltà che operano nell'ambito della conoscenza dei fenomeni empirici (intelletto e immaginazione), ponendo come sua condizione soggettiva un libero gioco tra esse. Tale "risonanza armonica" tra le facoltà conoscitive, che viene percepita nel sentimento del piacere, ha lo scopo di connettere il giudizio estetico ai caratteri trascendentali sia della conoscenza teoretica³⁵ sia di quella pratica³⁶. Al contrario, Adorno ha l'esplicito obiettivo di spingere la ragione identificante a contraddirsi³⁷ per dare spazio al pungolo critico della dialettica. Questa forma filosofica,

30. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 19.

31. «nel giudizio di gusto noi siamo esattamente in una terra di nessuno, nello *zwischen* tra mondo della natura e mondo della libertà. Ancora una volta, nello *Uebergang*, non in un punto di arrivo» (G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., p. 75).

32. Ciò si può spiegare tenendo presente l'ossessione adorniana di resistere al mondo totalmente amministrato, senza però opporsi frontalmente (e ingenuamente) a esso.

33. A tal proposito, Garroni rileva come il problema critico in Adorno non consista tanto nel risalire alle *condizioni di possibilità* del pensare, di modo che la ragione riesca a garantirsi un solido fondo su cui poggiare, ma assuma la forma di una *domanda fondamentale*, nel senso di una radicale *messa in questione* delle pretese stesse della filosofia: E. Garroni, *Questione critica e domanda fondamentale*, «Archivio di Filosofia», 57 (1989), n. 1/3, pp. 21–49. Anche Zuidervaart scrive che «la critica della ragione di Adorno prosegue quella di Kant» (L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, cit., p. 135).

34. Tutto ciò dovrà essere riconsiderato per quanto riguarda il giudizio sul sublime (cfr. *infra*).

35. Cfr. *supra*, nota 12.

36. A questo proposito, si veda soprattutto il fondamentale § 59 di I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 381–389.

37. «[...] la profondità di una filosofia non consiste in ciò: quanto più questa filosofia può conciliare le contraddizioni, ma quanto più profondamente essa possa lasciare apparire le contraddizioni che stanno nella cosa stessa» (T.W. Adorno, *Kants*, cit., p. 121).

definita nella *Dialettica negativa* come *logica della disgregazione* (*Logik der Zerfalls*)³⁸, assume nella riflessione del francofortese il paradossale ruolo di una razionalità in grado di pensare contro se stessa «senza buttarsi via»³⁹, dove «l'utopia della conoscenza» consiste nell'«aprire l'aconcettuale con i concetti, senza omologarlo a essi»⁴⁰. Se «pensare significa identificare»⁴¹, ciò non vuol dire che il pensiero sia costretto a rassegnarsi a diventare una vuota tautologia o un'ideologia mistificante, ma che la filosofia debba essere lucidamente consapevole di non poter identificare le proprie forme come il luogo elettivo della conciliazione realizzata⁴². «La conoscenza è un *trösa* *iasetai*, una ferita curabile»⁴³, che può concedersi di pensare l'idea di conciliazione senza tradirla solo identificandosi con una forma negativa di resistenza a tutto ciò che si pone come concluso, dato una volta per tutte, un'opposizione da mettere in atto all'interno di quelle «prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe»⁴⁴, pronto a essere redento⁴⁵.

Adorno intraprende questo percorso speculativo mettendo in stretta relazione la filosofia e il *comportamento mimetico-estetico*, che assume il compito autoriflessivo di «percepire nelle cose più di quel che sono»⁴⁶. L'unico modo che il pensiero ha per mantenersi presso il suo oggetto senza dissolverlo nelle maglie delle forme logiche⁴⁷ è quello di confrontarsi costantemente

38. Id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., pp. 131–132. Su questo tema si veda inoltre M. Lüdke, *Anmerkungen zu einer "Logik der Zerfalls"*: Adorno, Beckett, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981.

39. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 128. Secondo Adorno, «solo i concetti possono compiere quel che il concetto stesso impedisce» (ivi, p. 50). E il concetto non può che coincidere con la processualità dialettica, «che è insieme l'impronta dell'universale contesto di accecamento e la sua critica» (ivi, p. 363).

40. Ivi, p. 11.

41. Ivi, p. 7.

42. Emblematiche in questo senso sono le prime battute dell'introduzione alla *Dialettica negativa*: «La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione» (ivi, p. 5).

43. Ivi, p. 50.

44. T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, vol. IV (tr. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, p. 304).

45. Da un punto di vista diverso, ma nella sostanza non estraneo ai contenuti qui espressi, Udo Tietz definisce la dialettica di Adorno come «una dialettica che non può essere del discorso e che non vuole essere del concetto» (U. Tietz, *Ontologie und Dialektik. Heidegger und Adorno über das Sein, das Nichtidentische, die Synthesis und die Kopula*, Wien, Passagen Verlag, 2003, p. 103).

46. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 448. Similmente, si legge nella *Dialettica negativa* che «ogni ente è più di quel che è» (id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 94).

47. Questo è il senso che in Adorno assume il concetto di *mimesis*, «il momento mimetico della conoscenza, quello dell'affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto. [...] Se questo momento venisse completamente estinto, la possibilità che il soggetto conosca l'oggetto diverrebbe affatto incomprensibile, la razionalità scatenata irrazionale» (ivi, p. 43). Sul tema del rapporto tra mimesi e pensiero critico si veda L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Roma, Meltemi 2006, in particolare pp. 7–32, 57–64.

con il proprio limite estremo. Il massimo risultato conseguibile da una riflessione filosofica consiste dunque nel «tentativo di pensare in una struttura organica innanzitutto il nesso, la *mediazione* tra due dimensioni radicalmente eterogenee»⁴⁸. Kant pensa questo momento collocando il paradosso dell'«universalità senza concetto» sul piano analogico di un *sensu comune* dischiuso dal giudizio di gusto, che individua nel rapporto armonico di facoltà conoscitive che si suppongono identiche in tutti gli esseri umani⁴⁹ il fondamento a priori del sentimento di piacere e dispiacere. Quest'ultimo non rappresenta così solo l'elemento che rinnova e vivifica il libero gioco di intelletto e immaginazione, ma fa emergere anche un fondo comune, per così dire, tra natura e libertà, un «elemento aggiuntivo»⁵⁰, direbbe Adorno, analogo a quello rintracciato dalla mimesi nel suo tentativo di riconciliare i fini della ragione con i suoi mezzi: questo elemento è la *spontaneità*, che attraverso il piacere costituisce una sorta di “fondo naturale” della libertà, così come la mimesi può essere considerata la “radice naturale” della ragione:

L'aggiuntivo è un impulso, essendo un rudimento di una fase in cui il dualismo di mentale ed extramentale non era ancora per niente stabilizzato [...]. L'impulso, che è *mentale e somatico insieme* [corsivo mio], oltrepassa la sfera della coscienza alla quale però anche appartiene. Con esso la libertà entra nell'esperienza; ciò *anima* [corsivo mio] il suo concetto quale quello di una condizione che non sarebbe né la natura cieca, né quella repressa. [...]. [Ma] la prassi ha bisogno anche d'altro che non si esaurisce nella coscienza, del corporeo che è razionalmente mediato e qualitativamente diverso dalla ragione⁵¹.

In Adorno il riferimento a un elemento *Altro* dal pensiero, sia esso il *corporeo* o il *naturale*, fa sì che l'anelito all'universalità si affidi non più alle forme concettuali, ma all'enfasi retorica e al generale tenore linguistico-espressivo⁵² del discorso filosofico:

È compito di coloro che hanno avuto nella loro costituzione spirituale l'immeritata fortuna di non adattarsi completamente alle norme vigenti — una fortuna che nel

48. S. Petrucciani, *Adorno, ovvero del pensare aperto*, intr. a T.W. Adorno, *Metaphysik*, tr. it. cit., p. XIV.

49. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 143–147.

50. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., pp. 203–206.

51. *Ibid.*. Riguardo all'impulso, Francesca Di Lorenzo Ajello scrive: «il fatto che la conoscenza muova da un “impulso (*Impuls*) pratico”, viene posto come condizione di verità, di significatività e di razionalità della conoscenza» (F. Di Lorenzo Ajello, *Conoscenza e immaginazione nel pensiero di Theodor W. Adorno*, Roma, Carocci, 2001).

52. Non a caso una delle sezioni dell'introduzione alla *Dialettica negativa* è dedicata al concetto di «esposizione», in grado «di avvicinare reciprocamente la cosa e l'espressione sino all'indifferenza» (T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 53). E ancora: «Il pensiero diventa stringente solo in quanto espresso, tramite l'esposizione linguistica. Ciò che è detto con trascuratezza è pensato male» (ivi, p. 19).

rapporto con il mondo spesso pagano cara — esprimere con *slancio morale* [corsivo mio], per così dire in funzione di supplenza, ciò che quei più per i quali lo dicono non riescono a vedere o si vietano di vedere per conformità alla realtà⁵³.

Ciò chiaramente fa sì che nella dialettica adorniana si ritrovi, ampliato ed esasperato, il gusto per le espressioni problematiche e ossimoriche già presente in molte pagine della *Critica del Giudizio*⁵⁴, anche se il francofortese non riconosce mai esplicitamente questo debito intellettuale.

Non accade così invece per quanto riguarda la nozione di *sublime*, su cui i riferimenti di Adorno alla terza *Critica* kantiana diventano più frequenti e riconoscibili, anche se volti a reconsiderarne radicalmente i presupposti teorici e spesso venati da intento polemico.

3. Sproporzione intrasoggettiva e brivido estetico: il cambio di scena del sublime

Tutta la filosofia di Adorno è attraversata dalla tensione tra l'oggetto del pensiero in sé e il modo in cui quest'ultimo viene espresso; tale scarto acquista particolare rilevanza se si tiene conto dell'uso programmatico e a larghi tratti compiaciuto che Adorno fa delle espressioni equivoche, paradossali. Tutto ciò, oltre a complicare notevolmente la comprensione del suo pensiero, che deve spesso passare per non sempre agevoli districamenti di matasse terminologiche elegantemente intessute, gli conferisce anche un certo fascino, in larga parte dovuto al fatto che esso non trae genericamente ispirazione dall'idea della sproporzione tra pensiero e pensato, tra concetto e cosa, ma tematizza tale eccedenza, considerandola come cifra costitutiva del suo procedere. Tutto ciò si può considerare in stretta relazione al concetto di *sublime*. Sebbene la sua più completa trattazione filosofica, condotta da Kant⁵⁵, si collochi all'interno di un'estetica ancora incentrata su un'idea di bellezza formale — e si è già detto quanto poco un simile contesto sembri aver a che fare con quello in cui Adorno compie le proprie scelte teoriche —,

53. Ivi, p. 39.

54. Genovese ha sostenuto che nella *Dialettica dell'illuminismo*, più che di dialettica, bisognerebbe parlare di «oscillazione paradossale»: «nella dialettica qualcosa si trasforma nel suo contrario, grazie a una identità essenziale di fondo con il suo opposto, mentre nel paradosso gli opposti coesistono da sempre e si mantengono nell'oscillazione rinviando senza posa l'uno all'altro» (R. Genovese, *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 61); di diverso avviso è Friedemann Grenz, secondo il quale Adorno «rifiuta l'intera matrice logica, sulla cui base i suoi pensieri sembrano paradossali» e «ricerca un modo di pensare in cui per principio il rimprovero di paradossalità non abbia più alcun diritto» (F. Grenz, *Negative Dialektik mit offenen Karten*, in *Die Negative Dialektik Th. W. Adornos*, a cura di J. Naeher, Opladen, UTB Leske u. Budrich, 1984, pp. 240–241).

55. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 159–233.

secondo il francofortese il sublime resta comunque l'unica categoria "tradizionale" che resiste alle tempeste della modernità⁵⁶ ed è dunque degna di essere ancora presa in considerazione. Carchia, riferendosi al sublime trattato nella *Critica del Giudizio*, afferma che «se la contemplazione del bello è ancora una forma di conoscenza paradossale, il sublime è un giudizio di riflessione estetico che ha a suo presupposto la rovina stessa della conoscenza teoretica regolare»⁵⁷. Secondo queste parole, non si può non ravvisare un'analogia tra il sublime di Kant e il pensiero di Adorno: entrambi, infatti, sono tesi a proiettare il concetto oltre se stesso, in un terreno dove esso cade in contraddizione ed è costretto a riconsiderare le proprie pretese. Kant intende il sublime come un sentimento che scaturisce da una particolare tipologia di piacere⁵⁸:

il sentimento del sublime [...] è un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione delle forze vitali [...]. Quindi il sublime non si può unire ad attrattive; e poiché l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un *piacere negativo* [corsivo dell'Autore dell'articolo]⁵⁹.

Il sublime è quindi connotato dal filosofo di Königsberg in termini eminentemente *soggettivi*: esso non è un concetto (come il bello, del resto), ma non prelude neanche a un'armonica risonanza tra le facoltà conoscitive. È un *sentimento*, e precisamente un moto soggettivo dell'animo «che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»⁶⁰. Il sublime coincide quindi con la percezione di una sproporzione tra le nostre facoltà conoscitive che invece nell'ambito del bello si trovavano in un libero gioco, e ciò accade perché l'immaginazione non si rapporta più con l'intelletto, che contribuiva a mantenerla entro le sue coordinate, ma con la *ragione*, la facoltà capace di pensare «ciò al cui confronto ogni altra cosa è piccola»⁶¹. Il sentimento del sublime scaturisce quindi dall'iniziale frustrazione dell'immaginazione, che non è in grado di rappresentare sensibilmente il soprasensibile, e dal suo successivo sconfinare nella ragione, che pensa invece l'idea dell'incondizionato in quanto tale. In Kant il sublime ha quindi la funzione di rivelare all'uomo la sua

56. E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 170.

57. G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., p. 68.

58. È questo che consente a Kant di definire la «teoria del sublime» come una «semplice appendice al giudizio estetico della finalità naturale» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 163).

59. Ivi, pp. 159–161.

60. Ivi, p. 173.

61. Ivi, pp. 171–173.

destinazione più alta, quella noumenica, che gli consente di elevarsi al di sopra della natura meccanico-causale dischiudendogli la dimensione della moralità. La disarmonia tra le facoltà soggettive dell'immaginazione e della ragione, sebbene occasionata da «fenomeni terribili» della natura, non ci induce a ravvisare in essa una forma finale (come accade nel bello), ma a considerarla finalisticamente in vista di un innalzamento della destinazione del soggetto. In altre parole, per quanto la natura possa *apparire* soverchiante in fenomeni quali un'eruzione vulcanica, un maremoto o una tempesta, non potrà mai superare l'assoluta grandezza dell'idea di totalità, pensabile soltanto dalla ragione umana.

In Adorno invece la scena del sublime muta radicalmente: esso assume un preciso valore speculativo passando attraverso il regno dell'apparenza oggettivata, cioè l'arte: «le opere in cui la configurazione estetica, sotto la pressione del contenuto di verità, trascende se stessa, occupano il posto a cui si riferiva un tempo il concetto del sublime. [. . .]. Il sublime, che Kant ha riservato alla natura, dopo di lui è diventato il costituente storico dell'arte stessa»⁶². La sproporzione che in Kant veniva giocata a livello intrasoggettivo, nella forma di un sentimento di piacere negativo, in Adorno si colloca all'interno dell'opera d'arte stessa, e invece di condurre il soggetto alla sua destinazione soprasensibile assume un valore autoriflessivo, ridestando una nozione di natura non ancora investita dal dominio disponente del pensiero concettuale. «Sublime dovrebbe essere la grandezza dell'uomo in quanto qualcosa di spirituale e in quanto dominatore della natura. Ma se l'esperienza del sublime dimostra di essere l'autocoscienza che l'uomo ha della propria naturalità, allora la struttura della categoria del sublime cambia»⁶³. L'apparenza che il sublime intende dissolvere non è più tanto quella di una natura minacciosa da superare con l'idea dell'incondizionato, ma di un soggetto smanioso di risolvere il mondo nelle proprie strutture conoscitive che si scopre invece massimamente condizionato dalla natura stessa⁶⁴. La struttura analogico-soggettiva del giudizio riflettente kantiano assume dunque la forma mimetico-oggettiva dell'opera d'arte adorniana:

La facoltà riflettente di giudizio, non potendo partire da un concetto superiore,

62. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 262-263.

63. Ivi, p. 265.

64. A questo proposito, Adorno afferma: «Anche nella versione kantiana essa [la categoria del sublime] era tinta della nullità dell'uomo; in essa, nella caducità del singolo essere empirico, avrebbe dovuto schiudersi l'eternità della sua determinazione universale, lo spirito. Se però lo spirito stesso viene ricondotto alla sua misura naturale, l'annientamento dell'individuo non viene più superato dialetticamente al suo interno in maniera positiva» (ivi, pp. 265-266). In Adorno, a differenza che in Kant, non solo è impossibile *rappresentare* l'incondizionato, ma persino *pensarlo*. Cfr. su questo A. Wellmer, *Adorno, Modernity and the Sublime*, in *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, a cura di M. Pensky, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 112-134).

da un universale, e di conseguenza nemmeno dall'intera opera d'arte, mai "data", e dovendo seguire i singoli momenti e oltrepassarli in forza della loro propria manchevolezza, riproduce in se stessa soggettivamente il movimento delle opere d'arte. In virtù della propria dialettica, le opere d'arte si sottraggono al mito, alla connessione naturale che domina in maniera cieca e astratta⁶⁵.

Se in Kant il sentimento del sublime veicola dal lato dell'immaginazione l'idea dell'incommensurabilità dell'intelligibile rispetto al sensibile, mentre dal lato della ragione quella del dischiudersi positivo della dimensione dell'incondizionato, in Adorno esso esce dalla sfera emotivo-soggettiva per rivelarsi come elemento caratterizzante il pensiero filosofico nel suo complesso. Il concetto, dopo aver tentato di ridurre la natura a puro oggetto di dominio, nella sua autoriflessione (non più limitata alla forma particolare del giudizio estetico) è costretto a riconoscersi come manchevole, limitato, e per questo condannato a servirsi di quelle stesse forme del pensiero identificanti che hanno condotto alla catastrofe del mondo totalmente amministrato, della storia naturalizzata. Nell'estetica di Adorno questo percorso, che nella *Critica del Giudizio* si snodava interamente all'interno del sentimento soggettivo del sublime, viene condensato nel momento emblematico e "traumatico" in cui il soggetto si scontra con l'altro da sé, con l'informe, col non-identico. Il francofortese definisce questo momento col termine *brivido*:

il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. [...] 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 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, anziché assoggettarsi. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza⁶⁶.

Una filosofia che pensa recidendo il momento del brivido, del *sentire*⁶⁷, è dunque condannata ad avvizzire e a trasformarsi in vuoto inganno ideologico. In Adorno tuttavia, a differenza che in Kant, esso non è più il teatro in cui ha luogo il trascendimento delle facoltà conoscitive del soggetto, ma costituisce, in quanto brivido, il preciso punto di svolta in cui la ragione recupera le sue radici mimetiche proprio grazie all'obiettivazione di tale impulso, del «modo estetico di comportarsi», cioè l'opera d'arte. Detto altrimenti, il momento del brivido, nel quale il soggetto si ferma per un

65. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 188.

66. Ivi, pp. 449-450.

67. Si intenda questo termine nel senso letterale di *aisthêsis*.

attimo davanti all'altro da sé, intimorito e meravigliato, si volge nel modo estetico di comportarsi acquisendo consapevolezza di se stesso non appena quest'ultimo assume forma oggettiva nell'opera d'arte.

Ed è proprio all'interno della concezione adorniana dell'oggetto artistico inteso come realtà linguistica che è possibile seguire, ancora una volta, un ulteriore filo teorico che Kant dipana all'interno della *Critica del Giudizio*: quello dell'universale comunicabilità.

4. «Far parlare il muto». Dall'universale comunicabilità alla comunicazione del differenziato

Grazie al principio del *sensus commune*, come si è già avuto modo di accennare, il giudizio di gusto kantiano può pretendere al consenso di ognuno pur non essendo basato su concetti: «si pretende al consenso di ognuno, perché si ha, per tale esigenza, un principio, che è comune a tutti [...]. Soltanto dunque nell'ipotesi che ci sia un senso comune (col quale non intendiamo nessun senso esterno, ma solo l'effetto del libero giuoco delle nostre facoltà conoscitive), soltanto nell'ipotesi, dico, di un tal senso comune, può esser pronunciato il giudizio di gusto»⁶⁸. Dato che la necessità che presiede al giudizio di gusto è soggettiva, costitutiva a priori del sentimento e basata sul libero gioco delle facoltà trascendentali dell'intelletto e dell'immaginazione, Kant può affermare che tale giudizio è *universalmente comunicabile*:

Le conoscenze e i giudizi, con la convinzione che li accompagna, debbono poter essere comunicati universalmente, altrimenti non si accorderebbero per nulla con l'oggetto, sarebbero tutti un giuoco puramente soggettivo delle facoltà rappresentative [...]. Ma se le conoscenze debbono esser comunicabili, si deve poter comunicare universalmente anche quello stato d'animo che consiste nella disposizione delle facoltà conoscitive rispetto ad una conoscenza in generale, e quella proporzione che conviene ad una rappresentazione (con cui è dato un oggetto), affinché essa diventi una conoscenza⁶⁹.

Per quanto riguarda l'universale comunicabilità del sentimento del sublime, Kant è invece più cauto: «dal nostro giudizio sul sublime della natura non ci possiamo ripromettere così facilmente il consenso altrui. Pare difatti che, per pronunciare un giudizio su questa eccellenza degli oggetti naturali, sia necessaria una coltura molto maggiore, non soltanto del Giudizio estetico, ma anche delle facoltà conoscitive che vi stanno a fondamento»⁷⁰. Pur non escludendo la possibilità di comunicare la disposizione d'animo che si

68. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 143.

69. Ivi, pp. 143-145.

70. Ivi, p. 201.

accompagna al sentimento del sublime, il filosofo di Königsberg la ritiene più difficile, poiché rispetto a quella associata al bello contiene un passaggio ulteriore: l'immaginazione, infatti, deve superare la sua iniziale inadeguatezza scaturita dall'urto con una natura avvertita come minacciosa aprendosi alla facoltà dell'incondizionato, la ragione. Per compiere questo passo è necessario uno «sviluppo delle idee morali», che resta tuttavia precluso all'«uomo rozzo», per cui il sublime risulta «semplicemente terribile»⁷¹.

Adorno, avendo un'idea di bellezza assai vicina alla nozione kantiana del sublime, fortemente caratterizzata dall'elemento dell'eccedenza, della sproporzione, si mantiene assai scettico rispetto alla possibilità di una *comunicazione* genuina: «la comunicazione è l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende posto tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione»⁷². Tuttavia in *Parole chiave* si legge:

Se fosse lecita la speculazione sullo stato della conciliazione, in essa non ci si potrebbe immaginare né l'indifferenziata unità di soggetto e oggetto, né la loro ostile antitetività: piuttosto la *comunicazione del differenziato* [corsivo dell'Autore dell'articolo]. Allora soltanto il concetto di comunicazione, in quanto concetto oggettivo, perverrebbe al suo giusto posto. Il concetto attuale è invece così ignominioso, perché esso tradisce nella comunicazione tra i soggetti, secondo le esigenze della ragione soggettiva, il suo momento migliore; il potenziale di un accordo fra uomini e cose⁷³.

Adorno colloca dunque la sfera della comunicazione al di là del quotidiano, in uno stato utopico privo di ogni rapporto tra gli uomini che sia anche solo lontanamente assimilabile al dominio. Secondo il francofortese, tuttavia, la speculazione su questa condizione ideale dell'umanità «non è lecita», pena la ricaduta nell'inganno ideologico: «il rapporto fra soggetto e oggetto sarebbe al suo giusto posto, anche dal punto di vista della teoria della conoscenza, nella pace realizzata sia tra gli uomini sia tra loro e il loro altro. La pace è lo stato di una differenziazione senza potere, nel quale ciò che è differenziato reciprocamente partecipa dell'altro»⁷⁴. L'idea di partecipazione fa riferimento a quell'«affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto»⁷⁵ che Adorno considera come la caratteristica eminente del momento mimetico del pensiero, coagulato esemplarmente nella forma dell'opera d'arte, non a caso definita come «razionalità che critica la raziona-

71. Ivi, p. 203.

72. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 100.

73. Id., *Stichworte. Kritische Modelle*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, vol. X/2 (tr. it. di M. Agrati, *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, SugarCo, 1974, p. 214).

74. *Ibid.*

75. Id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 43.

lità senza sottrarlesi»⁷⁶. Mimesi per Adorno significa ricerca di un rapporto rinnovato con la natura, intesa non come un qualcosa che deve essere superato da una «facoltà dell'animo superiore a qualsiasi misura dei sensi»⁷⁷, bensì come un concetto che deve essere arricchito da un pensiero filosofico passato attraverso la riscoperta della sua vocazione a ripudiare la violenza nei confronti di ciò che non è identico a lui. Obiettivo del francofortese è considerare la natura secondo un punto di vista che vada oltre l'apparenza ideologica del dominio in cui il pensiero identificante l'aveva confinata, vale a dire al di là del torso pietrificato, «mutilo e cieco» cui l'arrogante ragione illuministica l'aveva ridotta⁷⁸. Non si tratta più, come in Kant, di armonizzare tecnica e natura nell'ideale figura del genio, dove «la natura dà la regola dell'arte»⁷⁹, e di considerare bella l'arte in quanto ha l'apparenza della natura e viceversa⁸⁰, ma di tenere ferma l'idea della conciliazione tra arte e natura mantenendo la lucida (e tragica) consapevolezza che essa non è più realizzabile nei termini della luminosa compiutezza formale in cui Kant aveva ancora fiducia. Se per Kant la razionalità analogica del Giudizio riflettente costituisce l'ideale campo di mediazione tra arte e natura — due ambiti che, per quanto differenti, possono comunque essere ricondotti entro le coordinate della soggettività trascendentale —, l'arte ha in Adorno il ben più ambizioso obiettivo di «realizzare con mezzi umani il parlare del non umano»⁸¹, di dare voce a ciò cui il pensiero identificante ha sottratto il diritto di esistere. In una parola, essa vuole far parlare la natura⁸²: «se il

76. Id., *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 74.

77. Cfr. *supra*, nota 60.

78. Cfr. id., M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, tr. it. cit., p. 47. Risulta chiaro, a questo punto, che solo considerando la natura come disgregata, vittima cioè dell'arroganza distruttiva del pensiero identificante, Adorno può descrivere l'arte come un «comporre per frammenti». L'arte, cioè, è in grado di redimere e ridare voce alla natura, seppur problematicamente, solo se si presuppone la presenza di una storia decaduta e pietrificata che invoca il suo soccorso: «Per niente di meno però si può guadagnare la verità di una tale disintegrazione che passando attraverso il trionfo e la colpa dell'integrazione. La categoria del frammentario, che ha qui la propria dimora, non è quella della singolarità contingente: il frammento è la parte della totalità dell'opera che le resiste» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 62).

79. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 291.

80. «La natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può esser chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la riguardiamo come natura» (ivi, p. 289).

81. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 105.

82. Sull'arte come paradossale tentativo di redimere la riconciliazione utopica promessa dalla natura, si veda H. Paetzhold, *Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration*, in *The Semblance*, a cura di T. Huhn, L. Zuidervaart, cit., pp. 213–235. Alla relazione tra bello naturale e bello artistico Adorno dedicherà inoltre parte del corso sull'estetica, tenuto nel semestre invernale 1958–59 [T.W. Adorno, *Ästhetik*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009, vol. III, pp. 25–55], e un'ampia sezione della *Teoria estetica* (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., pp. 83–135). Così Zuidervaart, dopo aver fatto riferimento alla concezione kantiana della bellezza naturale come simbolo della moralità: «Nella teoria di Adorno, la riflessione filosofica sull'arte prende il posto

linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto [...]. La natura ha la propria bellezza in ciò, che sembra dire di più di quel che essa è. Strappare questo più alla sua contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla in quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreale, è l'idea dell'arte»⁸³.

In conclusione, è indubbio che il pensiero di Adorno prenda le mosse da una filosofia della storia che considera *globalmente* il processo della modernità come una storia naturale degenerata in un onnicomprensivo impianto di dominio, non rivelandosi, in ciò, meno *totalitario* del pensiero identificante che intende criticare. Le enfatiche affermazioni del francofortese andrebbero invece poste su un piano linguistico, espressivo-mimetico e comunicativo. Tentativi in tal senso non mancano⁸⁴, e un'adeguata comprensione dell'oscillante e tutt'altro che ap problematico rapporto che Adorno intrattiene col Kant della *Critica del Giudizio*, di cui questo saggio non propone altro che pochi schizzi essenziali, può essere d'aiuto al fine di delineare i contorni di una filosofia che, sostenuta e arricchita dall'esperienza esemplare dell'opera d'arte, si mette alla prova spingendosi fino ai confini del concetto, allargando così lo spettro sotto cui interrogare la realtà.

r.zanetti@unito.it

del gusto kantiano, e l'arte stessa prende il posto della natura come simbolo della moralità» (L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, cit., p. 135.).

83. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 105.

84. L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza*, cit., pp. 161-172; Id., *Comunicare le cose. Adorno e il linguaggio*, in *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, a cura di M. Ruggenini e G.L. Paltrinieri, Roma, Donzelli, 2003, pp. 65-75; Id., *La teoria critica dalla dialettica alla dialogica*, «Fenomenologia e società», 19 (1996), n. 1/2, pp. 210-230. Si vedano inoltre le affermazioni contenute in A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 89-90.