

Paolo Pellegrino

## L'ESTETICA E LA MUSICA: LA PROPOSTA DI ADORNO \*

1. *L'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte: contesto storico-politico, bisogno della filosofia e necessitazione all'estetica*

Nel 1931, quando Horkheimer assunse la direzione dell'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, le attese emancipatrici di un rivolgimento rivoluzionario nell'Occidente europeo suscitate dalla Rivoluzione d'ottobre avevano già ricevuto una secca smentita dalla «dure repliche della storia». La "gloriosa" rivoluzione russa era già traumaticamente piombata nelle spire del terrore stalinistico; la crisi di Weimar si andava consumando scandendo i ritmi di un processo quasi inarrestabile, secondo la lucida diagnosi che Ernst Fränkel, studioso di problemi giuridici e politici, faceva in un limpido testo apparso sulla rivista socialdemocratica "Die Gesellschaft" del 1932, sotto il significativo titolo di *Congedo da Weimar?*<sup>1</sup>.

---

\* Questo saggio riproduce, eccetto ovviamente le note, il testo di una relazione tenuta il 27 maggio 1995 nell'ambito del I ciclo di seminari su "L'Arte e le arti", organizzato dal Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Lecce.

<sup>1</sup> E. FRAENKEL, *Abschied von Weimar?*, in "Die Gesellschaft", IX (1932), p. 117. Su questo periodo cruciale della storia tedesca cfr., per un quadro generale, A.J.P. TAYLOR, *Storia della Germania*, tr. it. di A. Aquarone, Bari 1963, pp. 333-60; G. LUZZATTO, *Storia economica dell'età moderna e contemporanea*, Padova 1958, pp. 500-5 e C. KLEIN, *La Repubblica di Weimar*, tr. it. di P. Cabrini, Milano 1970 (con documenti e bibliografia). Per un'approfondita analisi delle vicende della repubblica di Weimar e della sua fine cfr., anzitutto, A. ROSENBERG, *Origini della Repubblica di Weimar*, tr. it. di G. Gentili, intr. di L. Paggi, Firenze

E' sullo sfondo di questo duplice scacco - "rivoluzione tradita" in Russia e "rivoluzione mancata" in Germania - che si giustifica la ripresa della filosofia in un quadro teorico di riferimento che, basandosi sulla lettera della *XI tesi su Feuerbach*, ammette la fine della filosofia come scienza autonoma<sup>2</sup>. «Bisogna muovere dall'economia per sviluppare la

---

1972, cioè l'opera fondamentale dello storico, forse, più lucido di tutto il periodo; nonché l'importante lavoro di K.D. BRACHER, *Die Auflösung der Weimarer Republik. Eine Studie zum Problem des Machtverfalls in der Demokratie*, Villingen 1971<sup>5</sup>, che rimane tutt'oggi il saggio più ampio sulla crisi finale di Weimar; si rinvia altresì a E. EYCH, *Storia della repubblica di Weimar (1918-1933)*, tr. it. di E. Collotti e L. Baligioni-Terni, Torino 1966. Nella vastissima letteratura sull'argomento segnaliamo qui due raccolte documentative: *La rivoluzione tedesca*, a c. di G.A. Ritter e S. Miller, tr. it. di E. Bernasconi, Milano 1969 e *Die Rätebewegung*, voll. 2, a c. di G. Hillmann, Reinbeck-Hamburg 1971. Il non lineare rapporto fra storia delle organizzazioni e dei partiti operai e «complessità sociale» è colto lucidamente nella scelta di saggi e interventi *Socialismo e marxismo da Weimar alla Germania Federale*, a c. di W. Abendroth, tr. it. di L. Berti, intr. di G. Marramao, Firenze 1978. Nel panorama della letteratura italiana rinviemo, oltre al documentato contributo di G.E. RUSCONI, *La crisi di Weimar. Crisi di sistema e sconfitta operaia*, Torino 1977, a due volumi collettanei: *Weimar. Lotte sociali e sistema democratico nella Germania degli anni Venti*, a c. di L. Villari, Bologna 1978 e *Stato e capitalismo negli anni Trenta*, a c. di F. De Felice, G. Marramao, M. Tronti e L. Villari, Roma 1979. Per un riesame critico del dibattito politico e delle posizioni ideologiche di quel periodo drammatico, ci limitiamo a ricordare: M. CACCIARI, *Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921*, ora in *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia 1977, pp. 85-145, e *Walther Rathenau e il suo ambiente*, Bari 1979, nonché G. DE MASI e G. MARRAMAIO, *Consigli e Stato nella Germania di Weimar*, in "Problemi del socialismo", XVII (1976), n. 2, pp. 7-54, e E. COLLOTTI, *Italia e Weimar: aspetti di una polemica e limiti di certe analogie*, in "Italia contemporanea", XXX (1978), n. 131, pp. 5-18 (con ampia bibliografia). Sul mito della tecnica e sul dibattito ideale e artistico cfr. *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a c. di T. Maldonado, Milano 1979; *Teatro nella Repubblica di Weimar*, a c. di P. Chiarini, Roma 1978; *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a c. di G. Grignaffini e L. Quaresima, Venezia 1978; P. GAY, *La cultura di Weimar*, tr. it. di M. Merci, intr. di C. Cases, Bari 1978 e L. CANFORA, *Intellettuale in Germania*, Bari 1979. Lo studio della cultura di destra durante Weimar è, poi, di decisiva importanza: la sinistra non produsse nulla che potesse competere, come analisi disincantata della repubblica e del suo concreto funzionamento, con gli studi di Carl Schmitt. Su di lui cfr. il saggio di F. VALENTINI, *Carl Schmitt o dell'iperpoliticismo*, in C. SCHMITT, *La dittatura. dalle origini dell'idea moderna di sovranità alla lotta di classe operaia*, tr. it. di B. Liverani, Bari 1975, pp. VII-XXX. Dello stesso Schmitt sono reperibili in tr. it. anche *Le categorie del 'politico'*, a c. di G. Miglio e P. Schiera, Bologna 1972.

<sup>2</sup> Cfr. F. ENGELS, *Appendice a Ludwig Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, tr. it. di M. Rossi, Roma 1969, p. 86.

problematica filosofica che ha rilevanza per la teoria», scrive nel 1937 Marcuse, e precisa che tale sviluppo filosofico ha il carattere di una sopravvivenza coatta<sup>3</sup>. Il periodo storico in cui si colloca la riflessione della Scuola di Francoforte è quello di un trionfo della reazione: esso costringe, secondo i collaboratori dell'Istituto, a una revisione del rapporto tra teoria e prassi che, ancora nel 1923 - anno in cui Lukács scriveva i saggi di *Storia e coscienza di classe* -, poteva apparire prossimo al completo scioglimento della ragione nella storia. La realizzazione della ragione, che pareva vicinissima, faceva parlare di una fine della filosofia. Ma, una volta sconfitte le forze rivoluzionarie che dovevano tradurre la filosofia nella costruzione della società razionale, il momento teorico assume nuovamente una funzione di primo piano. «La scissione è la fonte del bisogno della filosofia»<sup>4</sup>, aveva affermato il giovane Hegel nella *Differenz*. Ed è questa consapevolezza ad ispirare il tema di fondo di *Dialettica negativa*, che s'apre con una dichiarazione programmatica: «La filosofia, che una volta sembrò superata, si mantiene in vita, perché è mancato il momento della sua realizzazione»<sup>5</sup>.

La consapevolezza di questa scissione tra teoria e prassi è comune ai più significativi intellettuali di sinistra di questo periodo. Staccati a forza da un movimento proletario che prometteva di farsi portatore di un processo politico di liberazione, questi intellettuali compiono gradualmente uno spostamento dei mezzi di organizzazione teorica verso settori caratterizzati da forme di produzione estetiche. E' in questo quadro che matura una sorta di «necessitazione all'estetica»<sup>6</sup>, come l'ha de-

<sup>3</sup> Su questa problematica, che caratterizza complessivamente l'attività della Scuola di Francoforte introno agli anni '30, cfr. H. MARCUSE, *Cultura e società*, tr. it. di C. Ascheri, H. Ascheri Osterlow e F. Cerutti, Torino 1969, qui p. 87.

<sup>4</sup> G.W.F. HEGEL, *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, tr. it e intr. di R. Bodei, Milano 1971, p. 13. Sulla scissione, sintomo di un periodo di crisi, e sul conseguente compito della filosofia di ricostruire la totalità realizzando la conciliazione del soggetto col mondo che gli è diventato estraneo (temi centrali della riflessione hegeliana nel periodo di Jena), cfr. G. LUKACS, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalista*, tr. it di R. Solmi, Torino 1971<sup>3</sup>, pp. 396-422; A. MASSOLO, *Il problema della storia nel giovane Hegel*, in *La storia della filosofia come problema*, Firenze 1973, pp. 114-24. La situazione culturale a Jena nel periodo di permanenza di Hegel è tratteggiata da K. ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, tr. it. e intr. di R. Bodei, Milano 1974, pp. 165-9. Sull'impianto complessivo della filosofia hegeliana come «riconciliazione» ha richiamato l'attenzione, com'è noto, K. Löwith: «Anche la filosofia politica di Hegel tratta prosaicamente il suo oggetto, e non vuole ringiovanire il mondo divenuto "maturo", ma soltanto conoscerlo. In

finita Adorno. Non si tratta, ovviamente, di un'istanza determinata rigidamente dal contesto storico-politico; ma le tensioni del proprio presente storico e le ragioni profonde dello sviluppo immanente dell'elaborazione teorica spingono in tale direzione. Con la conseguenza che, se i problemi complessi del lavoro teorico inclinano a disporsi e a risolversi nella dimensione estetica, questa risulta perciò investita di responsabilità e caricata di significati generali. Lukács, ancora perfettamente certo dell'organizzazione leninista del partito e del carattere di soggetto storico del proletariato nella fase di *Storia e coscienza di classe*, ritorna sempre più decisamente alla teoria letteraria e alla sociologia dell'arte, il che gli appare l'unico modo di sperimentarsi per l'intellettuale. Qualcosa di simile si può dire per Bloch e Brecht. Non è un caso che, per esempio, si lascino da un canto le parti della teoria marxiana, pur scarsamente elaborate, che vertono su una filosofia materialistica del diritto e al loro posto si mettano in primo piano i fenomeni culturali. In effetti, una teoria materialistica del diritto, venendo a trovarsi al punto di intersezione tra forme emancipative del diritto, violenza e legalità rivoluzionaria, si sarebbe avvicinata molto di più al contesto immediato delle lotte politiche del momento. Per chiunque non si identificasse in pieno con l'organizzazione politica data della classe operaia, discussioni su questo piano risultavano molto più rischiose di quanto non fosse l'estetica.

Quel che distingue i teorici della Scuola di Francoforte dai più produttivi intellettuali di sinistra di quel periodo non è dunque la «feticizzazione» dei fenomeni culturali e neppure, come Brecht sarcasticamente afferma, l'insonne inquietudine sul modo in cui trasferire senza danni la cultura borghese nel socialismo. Quel che divide Adorno e Horkheimer dagli altri è piuttosto il modo radicale in cui essi, di fronte

---

quanto è tale conoscenza, essa è un riconoscimento, una conciliazione con "ciò che è". Il pensiero è ora tutto presso di sé e, al tempo stesso, come idea organizzata, abbraccia l'universo, cioè il mondo divenuto "intelligente", comprensivo e trasparente. Tutta quanta l'"oggettività" sussistente è divenuta una cosa sola con la sua "generazione di sé"» (*Da Hegel a Nietzsche*, tr. it. di G. Colli, Torino 1949, p. 74). Questa tematica è stata ripresa da H.G. GADAMER, *La dialettica di Hegel*, a c. di R. Dottori, Torino 1973, pp. 133-5. Un approfondimento sistematico del rapporto in Hegel tra le scissioni del mondo moderno e l'esigenza della loro conciliazione è stato condotto da L. LUGARINI, *Hegel dal mondo storico alla filosofia*, Roma 1973, soprattutto pp. 19-101, e da R. RACINARO, *Realtà e conciliazione in Hegel*, Bari 1975.

al fascismo e allo stalinismo, portano avanti il rinnovamento della produzione teorica in tre direzioni.

Essi ritornano a Hegel e Kant per recuperare, nel concetto di dialettica vivente, la ricchezza del contenuto originario della riflessione filosofica e per scardinare lo schematismo della dialettica materialistica funzionalizzata a scienza legittimatoria<sup>7</sup>. Ma poiché questo pensiero materialistico non ha più - come nella fase precedente, in cui era più trasparente e visibile il rapporto tra teoria e prassi - un elemento politico materiale nel movimento reale della classe operaia, il lavoro di ricostruzione si fonde con la prospettiva dell'intera storia del genere umano, nella cui dialettica vengono decifrate le determinanti categorie di autoconservazione e di ragione<sup>8</sup>. La dialettica non è più, come nel periodo di Lenin, «l'algebra della rivoluzione», ma il lavoro del concetto per comprendere perché il sovvertimento rivoluzionario non ha avuto luo-

---

<sup>5</sup> Th.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, tr. it. di C.A. Donolo, Torino 1970, p. 3. Questo testo sarà citato d'ora innanzi con l'abbreviazione *DN*.

<sup>6</sup> In questo contesto, viene impiegato come categoria interpretativa storico-culturale il concetto di «necessitazione all'estetica» che Adorno svolge in senso stretto nell'ambito del rapporto tra produzione artistica e riflessione estetica. A questo proposito, cfr. Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a c. di E. De Angelis, Torino 1975, pp. 476 e 484-7. Questo testo sarà citato d'ora in poi con l'abbreviazione *TE*.

<sup>7</sup> Nella prolusione tenuta il 24 gennaio 1931, quando - successore di Grünberg - assunse la cattedra di filosofia sociale e la direzione dell'Istituto, Horkheimer delineò un concetto vasto di filosofia sociale che, come egli stesso ricorda in seguito, rinvenne nell'idealismo classico tedesco da Kant a Hegel «il compito filosofico decisivo». Per quanto riguarda la depravazione e conseguente strumentalizzazione della dialettica, si rinvia, tra i molti luoghi in cui questo motivo ritorna, a due passaggi di *DN*: nei paesi dell'Est «la liquidazione della teoria con la dogmatizzazione e la censura del pensiero contribuì alla prassi cattiva: è interesse della prassi stessa che la teoria riacquisti la sua indipendenza» (*Id.*, p. 128); «La dialettica ufficialmente materialistica ha saltato la gnoseologia per mezzo di decreti. La raggiunge la vendetta della gnoseologia» (*Id.*, p. 183).

<sup>8</sup> Com'è noto, uno schizzo grandioso di filosofia della storia all'insegna dell'odissea della ragione verso la natura è quello di M. HORKHEIMER e Th.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Torino 1966. Vero è che molti critici - si veda per tutti A. WELLMER, *Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus*, Frankfurt a. M. 1969, p. 139 - hanno richiamato l'attenzione sul pericolo che la dialettica dell'illuminismo si ponga come una generalizzazione, in chiave storico-filosofica, della critica dell'economia politica, al posto della quale, fraintesa e passata sotto silenzio, viene collocata. Horkheimer e Adorno però, ribatte al riguardo J. Habermas, non si sono mai resi colpevoli di un simile fraintendimento.

go e perché la ricaduta nella barbarie non può venir liquidata come un semplice incidente storico<sup>9</sup>.

Il ritorno a forme borghesi di cultura e in genere al passato non è tanto conseguenza di regressioni biografiche, quanto piuttosto un risultato prodotto dal presente storico. La simpatia di Brecht per la vita cinese e il classicismo di Lukács non sono capricci individuali, ma esiti di una riflessione: nel presente non ci sono più forze storicamente progredienti, o, almeno, esse non hanno più un'evidenza palmare, non sono empiricamente individuabili. E una condizione storica è proprio ciò che provoca un bisogno di storia, la quale si presenta nella forma del passato.

Al bisogno di realtà e a quello di identità i teorici francofortesi rispondono - oltre che recuperando il contenuto non mutilo della dialettica - volgendosi alla realtà in senso letterale. Visto che i modelli di pensiero tradizionali, come le categorie dell'economia politica del capitale e le considerazioni di teoria delle classi, non sono più sufficienti a spiegare il movimento di massa fascisti, diventa necessario indagare metodicamente, al di là dello studio dell'essenza, la struttura dei fenomeni stessi, occorre cioè fare quel che verrà poi definito da Foucault «microfisica del potere»<sup>10</sup>. Basta citare a questo proposito la grande analisi su *Autorità e famiglia*, gli studi sul pregiudizio e la particolare attenzione dedicata ai meccanismi dei mezzi di comunicazione<sup>11</sup>. A tale riguardo va notato che, per quanto aspra fosse la loro critica gnoseologica all'ideologia positivista, i teorici francofortesi ebbero tuttavia piena consapevolezza del fatto che tra riflessione filosofica, necessariamente operante sulla totalità, e metodi e risultati conoscitivi delle singole scienze s'instaura, in un'epoca scientifica, una peculiare dialettica, che deve essere esplicitata

<sup>9</sup> Contro l'interpretazione da parte di B. Croce del fascismo come «bubbone» o incidente tutto sommato passeggero e riassorbibile del percorso storico, un motivo costante dell'elaborazione teorica della Scuola di Francoforte consiste nell'analisi del fascismo come «vero volto del liberalismo». Cfr a proposito H. MARCUSE, *La lotta contro il liberalismo nella concezione totalitaria dello Stato*, in *Cultura e società*, cit., pp. 3-41.

<sup>10</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, tr. it. di G. Procacci e P. Pasquini, Torino 1977.

<sup>11</sup> Cfr. *Studi sull'autorità e la famiglia*, a c. di M. Horkheimer, tr. it. di A. Cinato, A. Marietti Solmi e C. Pianciolla, intr. di F. Ferrarotti, Torino 1974; *La personalità autoritaria*, a c. di G. Jervis, tr. it. di V. Gilardoni Jones, voll. 2, Milano 1973; *Studies in Prejudice*, a c. di M. Horkheimer e S.H. Flowerman, voll. 5, New York 1949-1950; nonché M. HORKHEIMER e Th.W. ADORNO, *L'industria culturale*, in *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 130-80.

e non fatta ritornare, senza tener conto delle nuove circostanze, al livello in cui sussiste ancora un concetto sostanzialistico della filosofia. Il motivo pratico di fornire, producendo teoria, un contributo al superamento del fascismo dà poi un'impronta decisiva alle categorie francofortesi, fino alle sottili differenziazioni della gnoseologia e dell'estetica<sup>12</sup>.

Il riferimento al contesto storico degli anni Trenta, che fa da sfondo alla formazione culturale di Adorno, è essenziale per comprendere il significato di quella che i francofortesi chiamano *teoria critica della società*<sup>13</sup> nella sua ambizione di costituire l'unica risposta adeguata alle sfide della crisi del proprio tempo, e per dare il giusto rilievo a quell'insistito carattere eminentemente *teorico* che Adorno assegna alla sua riflessione estetica, compresa quella musicale. Non è indifferente rilevare, infatti, che gli interessi musicologici caratterizzeranno l'intero arco dell'attività intellettuale di Adorno, fondendosi in un intreccio inestricabile con quelli specificamente filosofici e sociologici.

Rispetto agli altri due grandi *pontefici* della cultura estetica del Novecento, B. Croce e G. Lukács, che, in assenza di una concreta pratica artistica, privilegiarono la letteratura come laboratorio in cui verificare la validità della propria impostazione teorica, Adorno si volse, sin dagli inizi, oltre che alla letteratura, al mondo musicale, da lui scandagliato con una raffinata sensibilità e una straordinaria capacità interpretativa. È noto il giudizio che su di lui ebbe a scrivere Thomas Mann: «Quest'uomo singolare ha rifiutato per tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica. Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi. La sua mentalità dialettica e la tendenza sociologico-filosofica s'intrecciano con la passione musicale in un modo che oggi forse non è l'unico ed ha le radici nei problemi del nostro tempo»<sup>14</sup>.

Di un pensatore programmaticamente antisistemico e, per tanti versi, aforismatico, come fu Adorno, non è facile dare una ricostruzione

---

<sup>12</sup> Valga anche per gli altri esponenti della Scuola di Francoforte quest'acuta osservazione di Krahl: «La biografia intellettuale di Adorno è segnata, fin nelle sue astrazioni estetiche, dall'esperienza del fascismo ... che nelle figurazioni dell'arte legge l'indispensabile connessione di critica e sofferenza» (H.J. KRAHL, *Costituzione e lotta di classe*, tr. it. di S. de Waal, Milano 1973, p. 313).

<sup>13</sup> Cfr. M. HORKHEIMER, *Teoria tradizionale e teoria critica*, a c. di A. Schmidt, tr. it. di G. Bachkaus, 2 voll., Torino 1974, v. II, pp. 135-86.

<sup>14</sup> T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, tr. it. di E. Pocar, Milano 1972 (I ed. 1952), p. 93.

organica e coerente del suo pensiero. Tenterò comunque di fornire una lettura *sintomale*, il più possibile fedele, attenta alle pieghe e ai livelli diversi della sua riflessione.

Data l'educazione ricevuta nella casa paterna e la sua marcata sensibilità per la produzione estetica, a cui anche personalmente non era estraneo, l'interesse conoscitivo centrale di Adorno verte sullo studio di quei fenomeni nei quali riesce ancora ad affermarsi un'esperienza integra<sup>15</sup>. Quando afferma, alludendo a Walter Benjamin, che l'arte è una «storiografia sismografica»<sup>16</sup> che, passando attraverso le reificazioni e le alienazioni, tiene fede al *principium individuationis*, egli intende dire che razionalità dei mezzi e volontà di emancipazione si trovano fra loro intrecciate proprio nella prassi produttiva estetica. Adorno tiene fermo al concetto di verità nel senso rigoroso coniato dalla dialettica hegeliana: la verità non è una mera *adaequatio rei et intellectus*, ma la realizzazione delle speranze, impiantate sul concetto, di libertà e felicità, è la realizzazione di una *promesse de bonheur*, come Stendhal ha definito l'arte<sup>17</sup>. Quando il complesso della società fa, però, muro contro il tramutarsi di queste speranze in intenzione pratica, le opere d'arte autentiche divengono «cassette di sicurezza per gli anticipi di libertà e i crediti non riscossi di felicità»<sup>18</sup>.

La mediazione che nella teoria della conoscenza si verifica fra genesi e validità<sup>19</sup> vale anche per la produzione estetica. In nessun caso, co-

---

<sup>15</sup> Nelle parole che aprono la dedica adorniana di *Minima moralia* a Horkheimer si nasconde una presa d'atto sconsolata: «Quella che un tempo i filosofi chiamavano vita, si è ridotta alla sfera del privato, e poi del puro e semplice consumo, che non è più se non un'appendice del processo materiale della produzione, senza autonomia e senza sostanza propria. Chi vuol apprendere la verità sulla vita immediata, deve scrutare la sua forma alienata, le potenze oggettive che determinano l'esistenza individuale fin negli anditi più riposti» (Th.W. ADORNO, *Minima moralia*, tr. it. di R. Solmi, intr. di L. Ceppa, Torino 1979, p. 3). La fedeltà all'esperienza integra dell'individuo, minacciata e repressa continuamente dai meccanismi di integrazione sociale, spinge Adorno a utilizzare i modelli della psicologia (in *Minima moralia*) e dell'estetica (nella *Teoria estetica*) come strumenti privilegiati per fornirci squarci di vita sostanziale.

<sup>16</sup> TE, p. 183.

<sup>17</sup> Cfr. *Id.*, p. 440.

<sup>18</sup> Questa scintillante immagine, che esprime efficacemente l'intenzione adorniana sul significato delle opere d'arte, è di O. NEGTE, *Il contributo antidogmatico della Scuola di Francoforte*, in "Critica marxista", XVII (1979), n. 2, pp. 105-16, qui p. 113.

<sup>19</sup> Cfr. il volume collettaneo *Dialettica e positivismo in sociologia*, tr. di A. Marietti Solmi, Torino 1972. Nell'Introduzione Adorno afferma: «E' vero che la validità delle cono-



munque, la genesi e la validità sono fra loro identiche, ma altrettanto falso sarebbe separarle nel quadro di un dualismo astratto. L'analisi delle opere d'arte mira piuttosto a decifrare i rapporti sociali nell'immanenza dei prodotti estetici con la loro specifica legalità. Salta così la correlazione meramente esterna fra opere d'arte e società: «Lotte sociali, rapporti di classe, si riproducono nella struttura delle opere d'arte; le posizioni politiche che le opere d'arte occupano esplicitamente sono in confronto a ciò epifenomeni, per lo più a spese della formazione integrale delle opere d'arte e con ciò in definitiva anche del loro contenuto sociale di verità. Con le intenzioni si arriva a poco»<sup>20</sup>. Nella produzione estetica, cioè, diventa inadeguato il concetto corrente di politica intesa come sfera specifica dell'agire. L'etichetta con su scritto «politica» non attesta che una teoria posseda nella sua struttura sostanza politica reale. Una teoria che nel suo impulso profondo sia apolitica, nel senso che non si rapporti al processo di emancipazione degli uomini, che sia disancorata da esso, non acquista carattere politico per il fatto che la si definisca tale e la si ponga in relazione con movimenti esistenti.

La teoria estetica di Adorno, che si impegna a determinare il contenuto di verità delle opere d'arte - cioè, in definitiva, a discernere il loro contenuto ideologico - giustifica allo stesso tempo il carattere essenzialmente filosofico dell'estetica e il ricorso indispensabile all'analisi delle opere: «La richiesta che l'estetica sia riflessione di esperienza artistica senza che a quest'ultima sia lecito ammorbidirne il carattere decisamente teoretico, è soddisfattibile metodologicamente nella maniera migliore con l'introdurre a mo' di modello nelle categorie tradizionali un movimento del concetto, che le confronti con l'esperienza artistica». L'analisi tecnica è il veicolo per leggere lo spirito delle opere e il loro dinamico contenuto di verità storica: se le opere «non sono atemporalmente uguali a se stesse bensì divengono ciò che sono poiché il loro proprio essere è un divenire», allora il loro sviluppo chiama in campo «forme dello spirito attraverso le quali quel divenire si compie, quali il commento e la critica». Questi strumenti d'analisi restano però gracili finché non raggiungono il contenuto di verità delle opere. E la via per arrivar-

---

scenze, e non solo delle leggi naturali, è in larga misura indipendente dalla loro genesi ... E tuttavia la genesi e la validità non possono essere separate senza contraddizione. La validità oggettiva conserva il momento della propria origine, che opera permanentemente in essa» (p. 31).

<sup>20</sup> TE, p. 327.

vi non ammette deroghe: esige l'incondizionata riflessione sull'immanenza delle opere, non l'applicazione esteriore di modelli o schemi filosofici. Insomma, «il contenuto di verità di un'opera ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei»<sup>21</sup>: così Adorno riafferma quel bisogno della filosofia che aveva costituito l'avvio alla *Dialettica negativa* ed indica il nesso obiettivo che lega l'istanza teorica alla «necessitazione all'estetica».

## 2. *Dialettica negativa e teoria estetica in Adorno*

Conviene ora approfondire qual è, secondo Adorno, il posto e il significato dell'arte nella società contemporanea.

L'opera d'arte, proprio in quanto è se stessa, cioè in quanto rispetta la legge immanente della propria formazione senza essere asservita a finalità estrinseche, si rivela in contrasto con la società in cui vige la logica del dominio. Fin dalle prime pagine della *Teoria estetica* Adorno sottolinea, a proposito dell'opera d'arte, che «l'assoluta libertà che c'è in essa entra in contraddizione col perenne stato di illibertà vigente nel tutto».

In questo senso, l'esigenza teorica e filosofica in estetica rinvia al progetto stesso di una teoria critica della società e, specificamente, all'impegnativo disegno di una critica dell'ideologia. L'estetica resta filosofica in quanto - come la filosofia nell'epoca della sua non realizzazione - assume la critica permanente dello statuto e della funzione dell'arte e delle opere d'arte all'interno della società. A tale esigenza si associa un altro imperativo, quello di considerare l'opera d'arte come momento essenziale di questa critica, luogo di espressione degli antagonismi sociali. Le analisi di Adorno, in particolare quelle musicali e anche quelle letterarie, tentano propriamente di mostrare sul piano della strutturazione formale l'ambiguità dovuta al fatto che una tradizione consolidata continua a chiamare «forma» ciò che è in realtà un contenuto sociale. Insomma, l'estetica di Adorno poggia sulla certezza che la sfera artistica, nel suo complesso, è costitutivamente innervata di spessore politico. L'antecedente è d'obbligo: tale era già la stupefacente intuizione di Schiller, un autore caro ai francofortesi, quando immagina-

---

<sup>21</sup> *Id.*, pp. 372 e 484.

va, nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, la fondazione di uno Stato estetico<sup>22</sup>.

Definendo esplicitamente l'estetica come teoria critica della pratica artistica, Adorno scredita l'arbitrario dualismo, molto accademico, della teoria e della pratica. I nodi che si intrecciano su quest'ultimo punto chiamano in causa un'interpretazione prospettica della teoria critica, in grado di cogliere ed esplicitare la convergenza di fondo tra la *Dialettica negativa* e la *Teoria estetica*.

In questa prospettiva, filosofia e arte hanno un elemento comune: non nella forma o nel procedimento formativo, bensì in un atteggiamento che rifiuta la pseudomorfosi. Entrambe «restano fedeli al loro contenuto al di là della loro opposizione; l'arte, indurendosi contro i propri significati; la filosofia, rifiutando di attaccarsi ad ogni immediato. Il concetto filosofico non rinuncia alla nostalgia, che dà vita all'arte come non concettuale e il cui adempimento sfugge alla sua immediatezza come a una apparenza»<sup>23</sup>. L'arte quindi è espressione di nostalgia, ricordo di ciò che non è più, assunto sotto l'aspetto dell'idea-limite della natura arcaica: «L'arte stessa resta, con tutta la mediazione attraverso cui passa, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile». L'esperienza artistica è, al contempo, tensione verso ciò che non è ancora, trasfigurato a simbolo della natura redentrica: «L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta»<sup>24</sup>. Tra questi due poli della nostalgia e dell'utopia si snoda il tragitto della dialettica negativa insita nella produzione artistica. L'arte moderna, in-

---

<sup>22</sup> Cfr. F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in *Saggi estetici*, tr. it. di C. Baseggio, Torino 1951. L'ideale estetico di Schiller è quello di uno *Staat des schönen Scheins*, dove entra un uomo che vale per quello che è, non per quello che fa: «Se nello Stato dinamico dei diritti l'uomo incontra l'altro uomo come forza e limita il suo agire; se, nello Stato etico dei doveri, questo gli si mette di fronte e vincola la sua volontà; nella cerchia delle belle relazioni, nello Stato estetico, l'uomo deve apparire all'uomo soltanto come forma, soltanto come oggetto del libero gioco. Dare libertà mediante libertà, è la legge fondamentale di questo regno» (*Id.*, p. 320). Nell'ambito della Scuola di Francoforte è principalmente H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, tr. it. di L. Bassi, Torino 1964, ad individuare ed esaltare in Schiller uno dei grandi protagonisti della battaglia intellettuale in difesa della «dimensione estetica» dell'uomo. Sulla figura di Schiller e sul suo programma estetico cfr. G. LUKACS, *Sull'estetica di Schiller*, in *Contributi alla storia dell'estetica*, tr. it. di E. Picchi, Milano 1957, pp. 19-110 e A. NEGRI, *Schiller e la morale di Kant*, Lecce 1968.

<sup>23</sup> DN, pp. 14-5.

<sup>24</sup> TE, p. 194.

fatti, non conserva più le esperienze conciliatrici dell'attimo anticipato, nella bella apparenza di un mondo di contraddizioni vinte: essa piuttosto, impietosamente, assume criticamente nella propria rappresentazione le lacerazioni del mondo, non però imitando la causalità di questo con un «rispecchiamento realistico», ma esponendo a nudo, con artificiale estraneazione, il mondo costruito come crisi.

Adorno ritiene che l'arte moderna sia una fonte legittima di conoscenza critica, malgrado la sua modalità di conoscenza sia distinta da quella scientifica. In realtà l'arte ha una sua razionalità ed un suo carattere conoscitivo: «rammenta i fini ed un'obiettività superiore al tessuto categoriale», che la ragione disponente e strumentale impone alla realtà. L'atteggiamento estetico è «la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono; lo sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine»<sup>25</sup>. In tal modo è pur sempre preservata, per l'età presente, una figura dello spirito - l'arte, appunto - non soltanto contro le riduzioni della sociologia del sapere, nel senso che sotto l'indurita crosta ideologica debba essere liberato il seme dell'utopia, ma piuttosto nel senso che quella figura in generale viene posta fuori della sfera dell'ideologia ed equiparata alla teoria critica. Infatti, a quale fonte dell'esperienza può rivolgersi la critica se materialisticamente rinuncia alla filosofia in quanto filosofia dell'«origine» e tuttavia non può neanche passare nelle scienze positive? Per legittimare l'approccio critico in quanto tale, essa deve abbandonarsi al contesto di esperienze, storicamente variabile, del mondo della vita sociale concreta, prima di qualsiasi oggettivazione metodica. E, d'altra parte, una quantità di esperienze di questo genere confluisce proprio nelle forme dell'arte e della filosofia<sup>26</sup>. Entrambe - come Marx aveva già riconosciuto per la stessa filosofia di Hegel<sup>27</sup> - possono pro-

<sup>25</sup> *Id.*, p. 465.

<sup>26</sup> Indicazioni esplicite in questo senso sono rintracciabili in *Minima moralia*, cit., p. 7, e in *DN*, pp. 14 sgg. J. HABERMAS, *Prassi politica e teoria critica della società*, tr. it. di A. Gajano, Bologna 1973, pp. 351-6, ha schizzato spunti suggestivi che illuminano con rara efficacia il rapporto arte-filosofia in Adorno.

<sup>27</sup> È noto il giudizio di Marx sulla *Fenomenologia dello spirito* che, a suo giudizio, contiene «la critica nascosta, non ancora chiara a se stessa, e mistificatrice; ma nella misura in cui essa tien ferma l'estraneazione dell'uomo - anche se l'uomo vi appare soltanto nella forma dello spirito -, tutti gli elementi della critica si trovano in essa nascosti e spesso già preparati ed elaborati in un modo che va assai al di là del punto di vista di Hegel» (*Manoscritti economico-filosofici del 1844*, tr. it. di N. Bobbio, Torino 1963, p. 166).

durre, ciascuna a suo modo, il concetto dell'eticità come fenomeno: soltanto quando abusano di questa capacità trasformandola in una magia che riflette i rapporti etici come esistenti, esse cadono preda del mondo lacerato e sono ideologiche. Fin quando, invece, come nell'arte moderna, manifestano come mondo lacerato i rapporti esistenti, nello specchio di quelli etici, conservano l'intenzione all'universale e sono critiche.

Che la teoria critica avesse bisogno, programmaticamente, dell'arte come fonte aggiuntiva della conoscenza, fonda la connessione immanente in Adorno di dialettica negativa e teoria estetica.

### 3. *Primato dell'oggetto e arte*

Un ponte di collegamento importante - che è contestualmente un punto di svolta - tra i due continenti dell'autoriflessione critica e della teoria estetica è rappresentato dalla categoria-chiave della *Dialettica negativa*: il «primato dell'oggetto». In esso Adorno racchiude insieme una pluralità di significati. In primo luogo, l'oggettività designa l'elemento costrittivo insito nella connessione universale, propria della storia del mondo (*Weltgeschichte*), la quale soggiace ad una causalità che si configura in termini di destino. Nel suo essere costrizione, essa può venir spezzata solo grazie alla forza dell'autoriflessione ed è, considerata nella sua totalità, qualcosa di contingente. Primato dell'oggetto vuol dire, poi, anche dolore a causa di ciò che grava sul soggetto. La conoscenza della connessione totale oggettiva sorge proprio dalla visione del dolore e, muovendo da ciò, si apre all'interesse che ha come proprio obiettivo la messa al bando del dolore stesso. In senso più vasto, la definizione vuole indicare la priorità della natura rispetto ad ogni forma di soggettività, che la natura stessa, ponendola fuori di sé, fa emergere. L'io puro, kantianamente inteso, è mediato attraverso l'empirico. Viene cioè ribadita l'esternità, estraneità e irriducibilità dell'oggetto rispetto al soggetto conoscente: «Con il passaggio al primato dell'oggetto la dialettica diventa materialistica»<sup>28</sup>. Questo primato materialistico dell'oggetto è rigorosamente non unificabile con una conoscenza che esprima se stessa in termini di absolutezza. L'avversario irriducibile è strategicamente identificato nell'idealismo hegeliano.

---

<sup>28</sup> DN, p. 172.

Concludere dal materialismo filosofico al realismo estetico è però, secondo Adorno, profondamente sbagliato. Certo l'arte, essendo una forma della conoscenza, implica la conoscenza della realtà e non c'è realtà che non sia sociale. Così contenuto di verità e contenuto sociale sono mediati, sebbene il carattere conoscitivo dell'arte, il suo contenuto di verità, trascenda la conoscenza della realtà, cioè dell'esistenza. L'arte diventa conoscenza sociale «allorché coglie l'essenza, non allorché ne discorre, la illustra, in un qualunque modo la imita». Solo «attraverso la propria complessione, l'arte porta l'essenza a manifestarsi, in maniera da andare contro la manifestazione»<sup>29</sup>. La critica epistemologica dell'idealismo, la quale tenta di procurare all'oggetto un momento di egemonia, non va trasferita così semplicemente all'arte. L'oggetto nell'arte e l'oggetto nella realtà empirica sono due cose radicalmente diverse. L'oggetto dell'arte è «la creazione da lei prodotta, che tanto contiene in sé gli elementi della realtà empirica, quanto li sposta, li scioglie, li ricostruisce secondo la propria legge». Unicamente attraverso tale trasformazione, non attraverso la «fotografia», che in ogni caso è sempre falsificante, essa dà alla realtà empirica ciò che le spetta, «l'epifania della sua essenza nascosta e il meritato orrore di essa, negazione dell'essenza». Insomma, «il primato dell'oggetto si afferma esteticamente soltanto nel carattere che l'arte ha di essere storiografia inconscia, anamnesi di ciò che è stato sconfitto, rimosso, e che forse è possibile»<sup>30</sup>.

In questo quadro assume una prospettiva provocatoriamente «metafisica» quella fenomenologia materialistica dello spirito che Adorno schizza con riferimento all'estetica.

Nella sua trama più profonda, la *Teoria estetica* individua un momento della stessa esperienza che è al centro delle «Meditazioni sulla metafisica» contenute nella *Dialettica negativa*: «Il salvataggio dell'apparenza, oggetto dell'estetica, ha la sua incomparabile rilevanza metafisica»<sup>31</sup>. L'enfasi sull'apparenza, energica come sarà poi solo nella *Teoria estetica*, non è qui un tributo effimero versato dalla filosofia all'arte per risarcirla del suo necessario tramonto nel dispiegarsi finale della verità. È stato opportunamente rilevato al riguardo: «Mai la comprensione di questo motivo - il rapporto di arte e verità - è stata tanto radicalmente

<sup>29</sup> TE, p. 364.

<sup>30</sup> *Ib.*

<sup>31</sup> DN, p. 356.

mancata quanto in quelle interpretazioni che, fraintendendo la provocazione del linguaggio, vi hanno scorto semplicemente una ripresa e una conferma della dottrina hegeliana»<sup>32</sup>. L'impulso a salvare l'apparenza non è in Adorno, ad una prima determinazione, altro che lo sforzo di arrestare e di revocare il movimento della falsa conciliazione con il quale lo spirito - inteso nella sua accezione materialistica: come la costituzione autonoma del valore di scambio, dilatatasi ormai a realtà antropologica - ha cercato di realizzare, attraverso la liquidazione dell'arte nell'industria culturale e la neutralizzazione della metafisica nella teologia e nella scienza positiva, l'identità con se stesso. Ciò che nel progetto totalitario della realizzazione della dialettica appare scandaloso e paradossale - l'irriducibile, reciproca tensione della verità e dell'apparenza - si lascia afferrare soltanto dalla lucidità e dal dolore dello sguardo che arretra davanti alla dialettica realizzata. A quest'arresto, al gesto sospeso dell'autoriflessione della dialettica risponde, con la difesa della possibilità dell'arte oggi, il profilo «metafisico» della *Teoria estetica*. La determinazione essenziale dell'estetica «come asilo della metafisica» si organizza intorno al problema del contenuto di verità delle opere d'arte: «La questione della verità di un'opera non è altro che la questione dell'apparenza e del suo salvataggio in quanto apparenza del vero»<sup>33</sup>.

Questo passaggio, che chiarisce con estrema precisione quale sia il nesso dialettico di verità e apparenza nell'opera d'arte, illumina anche il senso recondito di quella rapida sintesi, apparentemente ermetica, che sta alla base delle «Meditazioni sulla metafisica»: «Nell'apparenza è promesso il senza apparenza». Ricodificando il concetto sul terreno epistemologico, apparenza significa il «riflesso della connessione d'acceca-mento generale», il senza apparenza è «l'idea di vero»<sup>34</sup> intransigentemente perseguito. La costellazione di apparenza e verità, la quale costituisce il «carattere di enigma»<sup>35</sup> delle opere d'arte, rinvia così al rapporto inscindibile - ma che la forza del pensiero critico s'impegna a distinguere - di ideologia e verità. In questo senso, la dialettica - che è insieme riflesso della connessione di accecamento e sua critica - ha come suo scopo quello di «spezzare l'accerchiamento dall'interno», sfondare

<sup>32</sup> G. CARCHIA, *Sulla Teoria estetica di Th. W. Adorno*, in "Il Verri", s. VI, 1976, n. 4, pp. 66-73, qui p. 66.

<sup>33</sup> TE, p. 188.

<sup>34</sup> DN, p. 366.

<sup>35</sup> TE, p. 183.

quella connessione che, non si dimentichi, ha il carattere e la durezza dell'apparenza socialmente necessaria. Ma la dialettica deve in un ultimo movimento rivolgersi persino contro se stessa: «Punto di fuga del materialismo sarebbe la propria negazione, la liberazione dello spirito dal primato dei bisogni materiali nella condizione della loro soddisfazione». Nel fare ciò, in questo utopico punto di fuga, la dialettica negativa si avvicina «asintoticamente» alla metafisica, di cui si avalla la fine ma salvando l'istanza della negazione del peso dell'esistente, sicché il pensiero «è solidale con la metafisica nell'attimo del suo crollo»<sup>36</sup>.

All'autotrascendersi della dialettica da positiva a negativa, corrisponde nell'arte il movimento arduo con il quale le opere d'arte realizzano la «somialianza con se stesse»: la mimesi. «Per il fatto che l'arte tien dietro alla propria identità con se stessa, essa si fa uguale al non identico: questo è il grado attuale della sua natura mimetica». Nel motivo insistente con il quale l'arte difende il suo geloso distacco dalla realtà eteronoma e la propria radicale autonomia, nella spiritualizzazione estrema della sua costituzione, la riflessione estetica adorniana scorge la possibilità di un rovesciamento dell'apparenza, l'anticipazione in essa del «primato dell'oggetto, come potenziale libertà di ciò che è dal dominio». In tale ossessione, la più suscettibile dell'accusa di estetismo, la *Teoria estetica* è invece più che mai dentro il movimento della mediazione, prossima alla storia. Il punto più alto della dialettica dell'arte, l'autocoscienza dell'apparenza, quel movimento che la pone come «mimesi spinta alla coscienza di se stessa»<sup>37</sup>, è il solo riconoscimento possibile della sua profonda, irrevocabile essenza storica.

D'altra parte, «proprio tramite la sua spiritualizzazione progrediente, attraverso la separazione dalla natura, l'arte vorrebbe revocare questa separazione di cui soffre e che l'ispira». Se la verità dello spirito si libera nella sua autonomia solo dove esso, riconoscendo il suo elemento naturale, emancipa il mondo della materia, parimenti lo strato mimetico costitutivo dell'arte non s'accende che là dove essa persegue fino in fondo la sua razionalità, il suo *telos* costruttivo, immediatamente antagonistico a quella sua dimensione naturale. Malgrado «l'allergia all'aura, allergia cui - nell'epoca della riproducibilità tecnica - nessun'arte oggi può sottrarsi», non si può revocare dall'arte l'apparen-

<sup>36</sup> DN, pp. 367, 185 e 369.

<sup>37</sup> TE, pp. 192, 364 e 365.



za, «la differenza dall'empiria» che la costituisce. Se questa venisse soppressa, se dall'alto, come per decreto, si togliesse all'arte, per amore di una realizzazione immediata della mimesi, lo strato logico, la configurazione spirituale specifica che sola può «portare ciò che è muto», la natura, «al linguaggio», si leverebbe con ciò il suo stesso spessore storico. «Ma che cosa sarebbe mai l'arte come storiografia se scotesse via da sé la memoria del dolore accumulato?». Non meno di quella della metafisica, la verità dell'arte si iscrive così dentro il movimento della propria apparenza. Dove abdicasse allo sforzo di obbedire fino in fondo all'impulso della propria razionalità, dove cedesse al desiderio di gettar via la sua maschera dolorosa, l'arte non realizzerebbe la propria sostanza, non salverebbe la natura. Proprio in quanto è storia, in quanto il suo contenuto di verità è, ad un tempo, anamnesi dell'oppresso e potenziale di libertà, essa non è mera mimesi, quel puro e semplice raddoppiamento dell'esistente al quale, secondo «il concetto di un secondo naturalismo», essa si ridurrebbe rinnegando la propria autonomia logica. Da mimesi l'arte tende a diventare «scrittura»<sup>38</sup>: costellazione leggibile dell'esistente.

In questa svolta, s'accende e prende avvio il movimento dialettico del rovesciamento delle determinazioni e torna in primo piano, con un profilo radicalmente inedito, il tema del primato dell'oggetto all'interno dell'opera d'arte. Sgombrato il campo dall'equivoco persistente che identifica primato dell'oggetto e realismo estetico, Adorno individua nel concetto di forma come «coerenza dell'opera» pienamente riuscita il primato dell'oggetto nella sfera estetica. Esso significa, all'interno della creazione artistica, «primato della sostanza stessa, primato dell'opera d'arte, sia rispetto a chi la produce sia rispetto a chi la riceve». Questo primato immanente media in estetica quello esterno. Se il primato esterno fosse immediato, in quanto primato di ciò che di volta in volta è tratto dal mondo e rappresentato, esso «aggirerebbe il carattere doppio dell'arte», il suo essere insieme *fait social* e autonomia. Nell'opera d'arte anche il concetto di negazione positiva acquista altro significato che fuori di essa: in estetica si può parlare di questa positività nella misura in cui il «canone di proibizioni storicamente in vigore serve al primato dell'oggetto, cioè alla coerenza dell'opera». L'analisi della categoria di forma rappresenta il momento in cui Adorno, eliminando via via inter-

---

<sup>38</sup> *Id.*, pp. 133, 148, 113, 367, 148 e 179.

pretazioni tradizionali ambigue, legate all'astratto dualismo di forma e contenuto, restituisce al termine un senso nuovo, strettamente connesso all'aspetto critico dell'opera, quale linguaggio polemico e protesta contro la totalità sociale organizzata sotto il segno del dominio. Il concetto di forma segna infatti «la brusca antitesi dell'arte nei confronti della vita empirica, nella quale il diritto dell'arte all'esistenza è divenuto incerto»<sup>39</sup>.

La critica di Lukács contro il formalismo brechtiano, secondo cui l'importanza della forma sarebbe stata sempre sopravvalutata, esprime, per Adorno, una posizione culturale arretrata, che ignora la forma come «coerenza (per quanto antagonistica e frammentaria) dei prodotti di artificio mediante la quale ogni artefatto riuscito si separa dal puramente esistente»<sup>40</sup>.

In questo senso, la forma si caratterizza come l'articolazione immanente del primato dell'oggetto nello specifico operare artistico.

#### 4. La teoria della forma e il concetto di costruzione

Adorno analizza la natura dell'arte utilizzando una serie di polarità: mimesi della natura e libera costruzione di oggetti, fatto sociale e creazione autonoma, espressione del soggetto particolare e prodotto della validità oggettiva e universale. Per rendere giustizia alla propria natura, l'opera non deve porre un artificioso equilibrio tra queste e altre polarità, ma deve perseguire il suo *telos* costruttivo spingendo le proprie scelte fino in fondo.

Rilievo assolutamente centrale assumono, pertanto, nella *Teoria estetica*, le tematiche della forma e della costruzione. «Poiché l'estetica

<sup>39</sup> *Id.*, pp. 456 e 202.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 203. Occorre qui rilevare, in via preliminare, che obiettivo polemico di Adorno è il saggio lukácsiano su *Il significato attuale del realismo critico*, tr. it. di R. Solmi, in G. LUKACS, *Scritti sul realismo*, a c. di A. Casalegno, v. I, Torino 1978. Può sorprendere che Adorno voglia resuscitare la *querelle* che oppone l'estetica della forma all'estetica del contenuto. Questo, tuttavia, è solo apparenza; di fatto, Adorno attribuisce al concetto di forma una dimensione che la separa dal suo significato idealistico tradizionale e tende piuttosto ad imparentarla alla nozione di tecnica (nel senso attribuitole da W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Torino 1966), in rapporto con il procedimento (*Verfahrungsweise*).

presuppone già sempre nella datità dell'arte il concetto di forma, cioè il proprio centro, c'è bisogno di tutto il suo sforzo per pensare tale concetto». Esso designa, s'è già detto, la coerenza dell'opera d'arte: il termine di forma indica il condensato della razionalità propria dell'arte, l'organizzazione di ogni singolo elemento dell'opera, in modo che esso «parli» coerentemente col tutto ma resti individuato. Nell'elaborazione formale, e cioè critica, dei suoi momenti, l'arte si pone in stridente contrasto con l'empiria, trasformando tutto ciò che tocca e rendendo non empirico il contenuto empirico: «La forma agisce come un magnete che ordina gli elementi dell'empiria in una maniera che li estrania al contesto della loro esistenza extraestetica e solo così essi possono diventare padroni dell'essenza extraestetica». Da questa specifica modalità di operare «dipende la possibilità dell'arte in generale oggi»<sup>41</sup>.

E' necessario a questo punto tornare un attimo indietro. La critica, s'è già visto, deve rimettere in moto il processo che nell'opera d'arte si è apparentemente arrestato. Questo movimento di dissociazione formale, di decodificazione degli strati e dei livelli di composizione di un prodotto artistico, chiama in causa la dinamica della sua costruzione. In quanto rinvia al processo di formazione di un'opera, il concetto di costruzione tende largamente ad identificarsi con quello di forma. Purtuttavia, una distinzione tra le due categorie esiste: la prima allude di più al meccanismo di elaborazione materiale della produzione artistica, la seconda sottolinea maggiormente l'aspetto della formazione spirituale dell'opera stessa.

E' appena il caso di accennare al fatto che l'idea di costruzione discende in Adorno dalle riflessioni sull'arte di Walter Benjamin, l'autore - tra l'altro - del saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. La *Teoria estetica* richiama ad ogni piè sospinto le geniali intuizioni e gli originali spunti interpretativi di Benjamin, con il quale è istituito una sorta di fittissimo dialogo a distanza.

Per Benjamin è fondamentale il metodo di approccio all'opera d'arte che consiste, per così dire, nell'interrogare «dall'interno», nello studiare i rapporti tra il materiale e la struttura, nel valutare la tecnica di composizione grazie alla quale l'opera acquista la sua coerenza: «Con il termine tecnica ho indicato quel concetto che rende i prodotti letterari accessibili a un'analisi sociale diretta e, quindi, materialistica. Nello

---

<sup>41</sup> TE, pp. 202 e 319.

stesso tempo il concetto di tecnica offre il punto d'attacco dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto»<sup>42</sup>.

Anche per Adorno la teoria della costruzione rappresenta il punto nodale dell'arte nella sua attuale fase storica. La forma non viene più imposta alle opere d'arte dall'esterno, come avveniva nei momenti in cui i generi stavano perdendo forza e dunque il sussumere uno specifico contenuto sotto un genere era un atto esterno; ma non è nemmeno una forma nascente all'interno dell'opera, come dovrebbe avvenire nella pura mimesi, cioè nel momento di restaurazione della pura felicità naturale, improponibile nella nostra epoca: «La costruzione è la forma delle opere che non viene ormai più imposta loro bella e pronta ma neanche emerge da loro, bensì nasce dalla loro riflessione grazie alla ragione soggettiva»<sup>43</sup>. Trattandosi di ragione, viene a ripristinarsi la dimensione universalizzante cui prima provvedevano i generi; trattandosi di ragione soggettiva, vengono adeguatamente valorizzati gli impulsi del soggetto; riconoscendosi che si riflette su elementi già esistenti, si recupera indirettamente il valore mimetico dell'opera d'arte.

##### 5. *Il rapporto dialettico musica-società. Autonomia dell'opera d'arte e valore estetico*

La dialettica di fatto sociale e di realtà in sé delle opere d'arte è per Adorno la dialettica propria della loro specifica costituzione. Il settore privilegiato in cui verificare il dispiegarsi di questa dialettica è quello musicale.

In *Filosofia della musica moderna*, Adorno scrive: «le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più "opere"»<sup>44</sup>; tutta l'analisi della «musica radicale» compiuta da Adorno in questo celebre saggio tende a dimostrare come, nella società capitalistica avanzata, l'unica via di sopravvivenza, anche se precaria, per la musica, consiste nel suo por-

<sup>42</sup> W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, tr. it. di A. Marietti, intr. di C. Cases, Torino 1953, p. 201.

<sup>43</sup> TE, pp. 313-4. Il rilievo essenziale del concetto di costruzione nell'estetica adorniana è stato sottolineato con particolare forza ed efficacia da E. DE ANGELIS, *Postilla del traduttore a TE*, soprattutto pp. 529 sgg.

<sup>44</sup> Th.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* (1949), tr. it. di G. Manzoni, con un saggio intr. di L. Rognoni, Torino 1975 (I ed. nei «Reprints»), p. 38.

si in antitesi alla società stessa, conservando così «la sua verità sociale, grazie all'isolamento: ma proprio questo la fa alla lunga inaridire. E' come se le venisse sottratto lo stimolo produttivo o addirittura la propria *raison d'être*, giacché anche il discorso più solitario di un artista vive il paradosso di parlare agli uomini grazie alla sua solitudine, rinunciando a una comunicazione divenuta banale»<sup>45</sup>. La musica, come tutta l'arte, è per sua natura espressiva e comunicativa, ma l'espressione e la comunicazione oggi si autodistruggono perché la società industriale massificante mercifica ogni forma di comunicazione banalizzandola, alienandola e trasformandola in cosa, in prodotto di scambio, in feticcio. Era stato questo il motivo di fondo del primo notevole saggio adorniano di estetica musicale, pubblicato nel 1938, dal significativo titolo *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*<sup>46</sup>. In tale situazione, l'isolamento e al limite il silenzio appaiono l'unica via possibile per l'artista che voglia paradossalmente conservare alla sua «opera» il carattere di «verità» o almeno di testimonianza dell'angoscia in cui vive l'uomo contemporaneo.

La musica oggi si trova dunque, secondo Adorno, in una drammatica situazione dialettica: per rimanere fedele al suo destino di opera musicale, di messaggio umano, di comunicazione tra gli uomini, deve disconoscere «l'elemento umano» e «le sue lusinghe» sotto cui deve sapere riconoscere la «maschera dell'inumanità». «La verità di quella musica appare esaltata in quanto essa smentisce, mediante un'organizzata vuotezza di significato, il senso della società organizzata che essa ripudia, piuttosto che per il fatto di essere di per se stessa capace di un significato positivo»<sup>47</sup>.

La musica cui allude Adorno in queste pagine, scritte ancora durante la guerra, è quella della scuola viennese, e in particolare quella di Schönberg; ma in fondo, quasi profeticamente, egli preannuncia alcuni caratteri della più recente avanguardia, come il mettere in discussione la possibilità stessa dell'espressione musicale, il rinnegamento radicale dell'idea di opera d'arte come struttura organizzata, compiuta e coerente nelle sue parti, da ammirare nelle sale da concerto e nei teatri, il feticismo del materiale sonoro, ecc.

---

<sup>45</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>46</sup> Th.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, a c. di G. Manzoni, Milano 1974 (I ed. 1959), pp. 7-51.

<sup>47</sup> Th.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 25.

La musica contemporanea è difficile, ma la frattura tra musica e pubblico, che è un dato di fatto della situazione culturale odierna, non è colmabile in altro modo che attraverso una mistificazione. La difficoltà di ascolto di tale musica - e anche qui il discorso di Adorno è perfettamente trasferibile alla più recente avanguardia della scuola postweberiana - è inerente alla sua stessa struttura, o, meglio, alla sua negazione di ogni struttura nel senso tradizionale del termine, perché essa si pone come antitesi al concetto stesso di opera compiuta: «Il male che ha colto l'idea di "opera" - afferma ancora Adorno - può derivare da una condizione sociale che non presenta nulla di tanto vincolante e autentico da garantire l'armonia dell'opera autosufficiente»<sup>48</sup>. La via di penetrazione di quest'opera *sui generis* non dovrebbe allora consistere nell'impadronirsi di un presunto codice che ci dia la chiave per aprirla o decifrarla, perché la sua caratteristica forse è proprio di non essere fatta in base a codici o strutture preesistenti: «le difficoltà proibitive dell'opera non si scoprono tuttavia col rimuginarci sopra, ma nell'oscura interiorità dell'opera stessa»<sup>49</sup>; infatti, dissolta l'idea tradizionale di opera, l'arte può sopravvivere solo come «assurdo assoluto».

Accettando questa prospettiva, è chiaro che la *musica nuova*, a meno di mercificarla, mistificando la sua vera natura che è di essere *l'altro* rispetto alla musica del passato, va ascoltata in modo diverso e con diverso atteggiamento estetico, con diversa disposizione intellettuale: non si tratta di impadronirsi semplicemente dei nuovi e inusitati tratti stilistici, delle convenzioni che presiedono alla costruzione della nuova opera, perché è proprio il concetto di creazione musicale ad essere messo in discussione. Infatti rinnegare il concetto di opera d'arte è, come dice Adorno, l'unica via rimasta al musicista per poter ancora avere diritto di *parlare*, di esprimersi in un mondo sconvolto.

Questa prospettiva assume anche il carattere del giudizio storico. Adorno osserva: «Dall'inizio dell'età borghese tutta la grande musica si è compiaciuta di simulare questa unità come se fosse perfettamente compatta, e di giustificare attraverso la propria individualità le leggi generali e convenzionali a cui è sottoposta», ed ancora poco oltre aggiunge suggestivamente che «solo in seno ad un'umanità redenta, pacificata

---

<sup>48</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>49</sup> *Ib.*

e soddisfatta l'arte cesserà di vivere»<sup>50</sup>. Perciò l'arte *classica*, con le sue forme chiuse, la sua perfetta coerenza formale e le sue vincolanti convenzioni che la rendono in massima parte *prevedibile* attraverso la logica e naturalità del sistema tonale, potrebbe essere un'apparenza che l'arte borghese si è data per simulare una condizione di stabilità che rappresenta solamente la sua aspirazione, ma che in realtà è continuamente minacciata sotto la spinta di forze disgregatrici.

Da queste analisi emerge uno dei nodi centrali del pensiero di Adorno: il rapporto musica-società, rapporto quanto mai problematico e che non esclude, anzi include necessariamente, un discorso sul valore estetico dell'opera. Contrariamente alla sociologia tradizionale della musica, di ascendenza positivista, che tendeva ad accantonare il problema della valutazione, delegandola ad un altro tipo di critica, fuori comunque dall'ambito scientifico-sociologico, Adorno fa del problema della valutazione estetica il centro della sua sociologia musicale. Infatti il valore estetico non è qualcosa che si aggiunge o si sovrappone al valore comunicativo e sociale del linguaggio musicale, ma è un fatto sociale esso stesso. Perciò il discorso di Adorno non può essere sociologico senza essere al tempo stesso critico e valutativo: critica sociale e critica estetica s'implicano vicendevolmente in un sottile gioco dialettico. E' chiaro che con Adorno, come in altro modo già con Max Weber, la sociologia della musica ha abbandonato del tutto la vecchia categoria di *condizionamento* che tendeva a ridurre l'arte e il linguaggio artistico ad un sottoprodotto della società. Il rapporto musica-società è estremamente problematico perché tra musica e società non intercorre un rapporto di causa ed effetto: la musica per Adorno è *nella* società ed è come tale un fatto sociale. Se la musica viene considerata in questa prospettiva, non si pone più il problema dei rapporti, ma piuttosto il problema della funzione della musica nella società. E' inutile dire che non vi è una funzione prestabilita della musica, ma, dal momento che vi sono tanti tipi di musica e tanti tipi di società diverse, compito del sociologo sarà appunto individuare le *funzioni* della musica nelle diverse società. In questa prospettiva viene a cadere l'artificiosa quanto tradizionale distinzione tra l'extrartistico (cioè l'elemento sociale) e l'artistico, dal momento che l'esperienza artistica del linguaggio musicale è un fatto sociale e cade insieme la pretesa all'obiettività da parte di una cosiddetta sociologia empirica e scientifica.

---

<sup>50</sup> *Id.*, p. 46.

Musica e società non sono dunque in un rapporto di dipendenza e la musica non è uno specchio della società come vorrebbe dimostrare certo sociologismo di maniera. Infatti la musica ha un rapporto tanto più diretto con la società quanto più è inautentica. Ciò non significa che l'opera autentica sfugga all'analisi e non sia rapportabile alla società, ma piuttosto che essa rende tale rapporto ancora più problematico e dialettico. L'opera musicale autonoma e autentica non realizza un valore estetico avulso dalla società, ma piuttosto rappresenta un valore in opposizione con la società costituita e perciò il compito del sociologo non viene meno in questo caso, ma si fa più complesso e difficile.

Nella concezione di Adorno l'opera non è allora la semplice «continuazione della società con altri mezzi» e neppure la società «diviene direttamente visibile in essa». Musica e società, se si vuole porre una differenza tra «l'arte e l'esistenza empirica» s'incontrano mediatamente e la tecnica è appunto il *tertium comparationis*<sup>51</sup>.

In questo contesto teorico s'inserisce l'analisi che Adorno fa della musica contemporanea. Nella società di oggi, in cui anche l'attività intellettuale rischia di essere completamente dominata e sommersa dai rapporti economico-sociali, in cui l'individuo è alienato perché la società industriale e capitalistica ha soffocato l'autonomia e la libera creatività, producendo una standardizzazione sempre crescente che ha coinvolto la stessa arte degradandola a prodotto commerciale, soggetto alle leggi del mercato, in una società siffatta, anche la musica rischia di diventare merce, di essere dissacrata, di perdere il suo carattere di verità per ridursi a puro gioco.

---

<sup>51</sup> Cfr. Th.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), tr. it. di G. Manzoni, intr. di L. Rognoni, Torino 1971, p. 83: «... in ogni musica, e meno nel suo linguaggio che nella sua interiore connessione strutturale, appare la società antagonista nella sua totalità. Un criterio per stabilire la verità della musica è di stabilire se essa abbellisce l'antagonismo che si afferma anche nel suo rapporto con gli ascoltatori, cadendo così in contraddizioni estetiche più che mai senza speranza, ovvero se affronta l'esterienezza dell'antagonismo nella propria costituzione». Lo specifico della propria costituzione, la propria legalità immanente è, nella musica, la tecnica. Già nel suo primo studio di una certa ampiezza sulla sociologia musicale, Adorno aveva scritto: «Non le giova [alla musica] guardar fiso alla società in confuso terrore: adempirà meglio la sua funzione sociale se rappresenterà nel materiale che le è proprio, e secondo le leggi formali che le sono proprie, i problemi sociali che essa contiene in sé fin nelle cellule più riposte della sua tecnica» (cfr. Th.W. ADORNO, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", I, Leipzig 1932, p. 105).



Adorno, nella sua nostalgia di un passato irrecuperabile, di un ideale di uomo integrato nella società in cui la musica assolveva ad una funzione espressiva ed equilibratrice, e non si era ancora trasformata in prodotto di massa, immagine dell'alienazione umana e della pietrificazione dei rapporti, concepisce solo due strade possibili per la musica, che vede simbolicamente impersonate in Schönberg e in Strawinsky, i due poli diametralmente opposti nel mondo musicale contemporaneo. La musica di Strawinsky rappresenta l'accettazione del fatto compiuto, della situazione presente; rappresenta la pietrificazione dei rapporti umani, «il sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce, sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione»<sup>52</sup>. La musica di Strawinsky, con il suo artificioso recupero del passato, oggettivandolo, cristallizzandolo, ponendolo fuori dalla storia, rappresenta la via dell'inautenticità, la tragica dissociazione del mondo moderno; essa rispecchia infine fedelmente e genialmente, ma passivamente, l'angoscia e la disumanizzazione della società contemporanea.

Anche Schönberg è un uomo del nostro tempo, ma in un senso totalmente diverso: se Strawinsky rappresenta l'accettazione, Schönberg rappresenta la rivolta, la protesta, la rivoluzione radicale, senza compromessi. Ma cosa può significare la rivolta in un mondo siffatto? Essa non può essere che il rifiuto nella totale solitudine, risponde Adorno. Se l'angoscia è implicita nella musica di Strawinsky per il suo carattere di supina acquiescenza a questo mondo, nella musica di Schönberg l'angoscia è presente come «soggettività solitaria che si riassorbe in se stessa»<sup>53</sup>. La dodecafonia di Schönberg è dunque l'unica via dell'autenticità per la musica. Nella costruzione dodecafonica volutamente il compositore si costringe entro i limiti di una costruzione immanente, negandosi quella libertà che ormai non può più avere. Ma nello stesso tempo, nella rivolta alla tonalità, al linguaggio tradizionale, salva la soggettività, salva la musica dal cadere al rango di prodotto di massa standardizzato. I mezzi musicali valgono solo in rapporto ai contenuti della vita soggettiva. La dodecafonia o, come dice Adorno, «la tecnica integrale della composizione non è sorta né in vista dello Stato integrale, e neppure

---

<sup>52</sup> Th.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 145-46.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 143.

coll'idea di dominarlo: ma è un tentativo di tener testa alla realtà e di assorbire quell'angoscia panica a cui appunto corrisponde lo Stato integrale. L'umanità dell'arte deve sopravanzare quella del mondo per amore dell'umano»<sup>54</sup>. La dodecafonia è una denuncia anzitutto, denuncia in se stessa destinata alla sterilità, destinata a inaridirsi e a spegnersi perché questa avanguardia in quanto pura protesta è destinata ad autodistruggersi. Così conclude Adorno il suo ormai celebre saggio su Schönberg. «Gli *chocs* dell'incomprensibile, che la tecnica artistica distribuisce nell'era della propria insensatezza, si rovesciano, danno un senso ad un mondo privo di senso: e a tutto questo si sacrifica la musica nuova. Essa ha preso su di sé tutte le tenebre e la colpa del mondo: tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all'apparenza del bello. Nessuno vuole avere a che fare con lei, né i sistemi individuali né quelli collettivi; essa risuona inascoltata, senza echi. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma, non udita, la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. A questa esperienza tende spontaneamente la musica nuova, esperienza che la musica meccanica compie ad ogni istante; l'assoluto venir-dimenticato. Essa è veramente il manoscritto in una bottiglia»<sup>55</sup>.

### 6. Considerazioni finali

Mi sono sforzato di passare rapidamente in rassegna alcuni temi della *Teoria estetica* e della *Filosofia della musica moderna*, mostrandone il nesso inscindibile con gli aspetti critici della teoria dialettica. Pensare di tirare le fila di questo discorso sarebbe voler compiere un gesto letteralmente antiadorniano. La stessa forma paratattica di esposizione della *Teoria estetica* è indice di un'intenzione teorica: il libro - afferma Adorno in una lettera - è scritto «quasi concentricamente, in parti di egual peso, paratattiche, ordinate intorno ad un centro espresso dalla loro costellazione»<sup>56</sup>. Rispetto ai problemi sollevati e alle tesi enunciate, è valida l'avvertenza formulata da Adorno per la *Dialettica negativa*: «Soltanto

<sup>54</sup> *Id.*, p. 133.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>56</sup> *Nota dei curatori a TE*, p. 516.

l'estrema lontananza sarebbe davvero la vicinanza: la filosofia è il prisma che ne imprigiona il colore»<sup>57</sup>.

Il libro sull'estetica ne è la prova più convincente. Verso i teorici dell'impegno esso difende l'autonomia dell'arte, come ai sostenitori dell'arte per l'arte esso ricorda il profilo sociale dei prodotti artistici. Nei confronti di chi si rassegna all'aspetto ideologico delle opere d'arte ne rivendica il contenuto di verità, così come verso chi pretende dall'arte l'enunciazione di verità scientifiche sottolinea il carattere di apparenza delle opere, la loro ambiguità ed enigmaticità. A chi parla disinvoltamente di un inevitabile tramonto dell'arte rinfaccia la possibilità dell'arte oggi, così come a chi ne fosse convinto di una sorta di necessità naturale ricorda la scomparsa già avvenuta di interi generi ed il fatto che, in definitiva, l'unica «necessità dell'arte è la sua non necessità». Si tratta di un rimescolamento continuo delle carte, di un inarrestabile processo d'insubordinazione intellettuale, di uno scompaginamento concettuale delle categorie estetiche ossificate.

Certo, neanche la teoria estetica adorniana è esente da limiti, punti di fuga o chiodi fissi e idiosincrasie. La lezione della critica immanente, che Adorno esercitò in modo impareggiabile nei confronti della cultura contemporanea, retroagisce ed esige di essere applicata anche nei suoi confronti. Non potendo dar conto di tutta la storia della critica sull'intera Scuola di Francoforte e su Adorno in particolare, mi limiterò a fare riferimento al rilievo critico più lucido ed incisivo che sia stato formulato. H.R. Jauss ha osservato: «La critica più accanita ad ogni esperienza dell'arte fondata sul godimento si trova nella teoria estetica [...] di Theodor W. Adorno»<sup>58</sup>. Per Jauss, Adorno sarebbe «l'appassionato pioniere dell'estetica della negatività» e il teorico dell'«esperienza ascetica dell'arte»<sup>59</sup>, da cui avrebbe estirpato ogni traccia di godimento. Allo schema adorniano Jauss contrappone polemicamente una nuova ed esplicita «apologia dell'esperienza estetica», in cui il «divertimento» assume un ruolo insostituibile.

Per dirla in breve: il destino dei grandi autori è quello di essere criticati e superati. In questo senso, le categorie e le tesi sviluppate da

---

<sup>57</sup> DN, p. 50.

<sup>58</sup> H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, tr. it. di C. Gentili, prefazione di C. Cases, Torino 1985, p. 7.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 8.

---

Adorno sono storicamente datate e non possono essere applicate direttamente alla situazione attuale, che sta conoscendo una sorta di rivoluzione epocale. Pur con tutte le modifiche e le correzioni oggi necessarie, straordinari restano però la grande compattezza e il rigore con cui Adorno ha applicato una teoria emergente dalla migliore tradizione europea ad una serie di ambiti specifici, dall'estetica alla musica. Chiunque abbia a cuore lo spirito critico non potrà non riconoscergli il ruolo di un autentico «maestro».