

Giacomo Fronzi

LO STILE DEL PENSIERO
E LA FORMA DELLA SCRITTURA IN ADORNO

1. *La scrittura filosofica.*

Le questioni attorno alla scrittura, allo stile e alle scelte linguistico-formali¹ nei testi filosofici richiamano, per la loro complessità, una serie di aspetti e di problemi affatto centrali per la riflessione contemporanea, che fuoriescono dal ristretto ambito della didattica della filosofia al quale parrebbero destinati. A partire da uno sguardo approfondito alla forma (scritta) che il pensiero può assumere si apre un orizzonte di questioni e di domande che chiamano in gioco, in ultima analisi, il pensiero stesso². Già il

¹ Analisi specifiche di tipo linguistico, semiologico o fonetico sono qui assenti tanto per la natura stessa delle considerazioni esposte quanto, e soprattutto, per l'inadeguatezza di chi scrive.

² Sui rapporti tra scrittura e filosofia cfr. C. SINI, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 1994; ID., *Teoria e pratica del foglio mondo. La scrittura filosofica*, Biblioteca di cultura moderna Laterza, Roma-Bari 1997; ID., *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992; ID., *Semiotica e filosofia*, Il Mulino, Bologna 1978; S. BORUTTI, *Significato: saggio sulla semantica filosofica del '900*, Zanichelli, Bologna 1983; G. RASQUI, *La scrittura delle scienze sociali*, Jaca book, Milano 1996; R. RONCHI, *La scrittura della verità*, Jaca book, Milano 1996; J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971; ID., *Della grammatologia*, trad. it. di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1998; AA.VV., *La scrittura filosofica. Generi letterari, destinatari, finalità e forme della scrittura filosofica. Atti del corso residenziale di aggiornamento sulla didattica della filosofia*, in "La città dei filosofi", n. 12/3, Ferrara-Roma 2000;

rapporto forma-contenuto risulta problematico. Possiamo infatti scindere il *contenuto* di un pensiero dalla *forma* che, mediante la scrittura, esso assume? E quando parliamo di scrittura filosofica a che tipo di scrittura facciamo riferimento? Ed essa può essere nettamente distinta dalla scrittura letteraria? In che termini un'argomentazione filosofica può tenere in vita un certo rapporto con le forme letterarie? Dal momento che molto spesso la filosofia utilizza come mezzo privilegiato la metafora, strumento principe della poesia, si possono ipotizzare contatti tra le due sfere³? La scrittura filosofica deve risultare una comoda via per raggiungere l'oltre-scrittura oppure, al pari del pensiero che vuole esprimere, deve risultare un percorso complesso e impervio? La scrittura va identificata, per dirla con Jacques Derrida, con «una divisione asimmetrica [che indica] da un lato la chiusura del libro, dall'altro l'apertura del testo»⁴? Ma non è anche vero, come lo stesso Derrida afferma, che la chiusura del libro rappresenterebbe un limite superabile esclusivamente con un ritorno senza sosta al libro stesso per dirigersi verso l'oltre-libro? E scrivere filosoficamente sulla forma e sulla scrittura non è, in un certo senso, un muoversi verso quell'oltre-libro e quell'oltre-scrittura? «Il linguaggio deve parlar per se stesso»⁵ oppure, a partire da questo assunto, è legittimo avanzare ipotesi, interpretazioni e considerazioni attorno ad esso? E ancora, la scrittura filosofica deve mirare ad un elevato grado di chiarezza per raggiungere la massima divulgazione oppure deve restringere il proprio campo d'azione attraverso un'intima difficoltà? Si tratta dunque di una serie di questioni che la filosofia non può sottrarsi dall'affrontare: «riflettere sulla scrittura e su quanto la pratica della filosofia ne è conseguenza [...] è un impegno ineludibile per quella ricerca della verità che sosteniamo essere il compito primario del filosofa-

C.A. BALINAS, *Analisi iconica della filosofia*, in AA.VV., *Il testo filosofico*, a cura di G. Marrone, vol. II, L'Epos, Palermo 1994.

³ Per un'interessante sguardo sul rapporto tra filosofia e metafora cfr. P.A. ROVATTI, *Il declino della luce. Saggi su filosofia e metafora*, Editrice Marietti, Genova 1988; ID., *Guardare ascoltando: filosofia e metafora*, Bompiani, Milano 2003; S. BORUTTI (a cura di), *Simbolo metafora filosofia*, Franco Angeli, Milano 1986; J.M. SEVILLA FERNANDEZ – M. BARRIOS, *Metafora y discurso filosofico*, Tecnos, Madrid 2000; F. RATTO – G. PATELLA (a cura di), *Simbolo, metafora e linguaggio nella elaborazione filosofico-scientifica e giuridico-politica*, Sestante, Roma 1998; A. CAZZULLO, *La verità della parola. Ricerca sui fondamenti filosofici della metafora in Aristotele e nei contemporanei*, Jaca Book, Milano 1987.

⁴ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 377.

⁵ L. WITTGENSTEIN, *Grammatica filosofica*, trad. it. di M. Trinchero, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 7.

re»⁶. Gli innumerevoli problemi che si pongono sono complessi da dipanare. Qui ci limiteremo, dopo alcune generali e introduttive considerazioni sulla scrittura filosofica, a porre l'accento su un particolare caso di integrazione tra problematiche formali ed istanze teoriche, tra scelte linguistiche e presupposti metodologici, tra stile del pensiero e forma della scrittura, quale si presenta in Theodor Wiesengrund Adorno.

Ricordiamo, preliminarmente, come la pratica della scrittura alfabetica ed il passaggio dall'oralità alla scrittura, abbia svolto un ruolo decisivo negli sviluppi della cultura occidentale e della filosofia (intesa come ricerca della verità). Anzi, secondo Carlo Sini, essa apre la questione stessa della verità dal momento che «solo colui che scrive si imbatte [...] nel *problema* della verità, non colui che parla»⁷. Chi scrive è colui che legge, questo significa che lo scrittore-lettore si pone ad una certa distanza dallo scritto, avendo così la possibilità di «chiedersi conto del [suo] "significato" di verità»⁸.

Aver conquistato l'alfabeto e la scrittura alfabetica sostanzialmente ha significato la nascita della civiltà, se è vero che essa «si costruisce sull'alfabetismo, [il quale] è il trattamento uniforme di una cultura mediante il senso visivo esteso nel tempo e nello spazio dell'alfabeto»⁹. Tale conquista ha poi rappresentato, nell'evoluzione del pensiero filosofico, l'apertura di un nuovo orizzonte, di una nuova esperienza della verità e del mondo.

Eppure vale la pena di ricordare come nel cammino della filosofia occidentale la "forma scritta"¹⁰ non sia sempre stata considerata la migliore veste sotto la quale presentare le profondità del pensiero. «Ogni persona seria si guarda bene dallo scrivere di cose serie per non esporle alla malevolenza

⁶ C. SINI, *La scrittura filosofica*, in *La scrittura filosofica. Generi letterari, destinatari, finalità e forme della scrittura filosofica*, cit., p. 29.

⁷ C. SINI, *Filosofia e scrittura*, cit., p. 73.

⁸ *Ibidem*.

⁹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 95-96.

¹⁰ Carlo Sini, riprendendo Eric Havelock, ricorda come «l'invenzione di un linguaggio e di un lessico concettuali si può ricostruire a partire dalla scuola milesia e in generale dai pensatori presocratici» (C. SINI, *Etica della scrittura*, cit., p. 24). Ciò che i filosofi presocratici fecero, secondo la posizione di Havelock, fu acquisire il linguaggio di Omero ed Esiodo e dotarlo di una nuova sintassi non orale, creando quello che egli ha definito "linguaggio teoretico primitivo" (Cfr. E.A. HAVELOCK, *La musa impara a scrivere: riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, trad. it. di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1995).

e alla incomprendimento degli uomini. In una parola [...] quando si vedono opere scritte da qualcuno, siano leggi di un legislatore o scritti di altro genere, si deve concludere che queste cose scritte non erano per l'autore la cosa più seria, se questi è veramente serio e che queste cose più serie riposano nella sua parte più bella; ma se veramente costui pone per iscritto ciò che è frutto delle sue riflessioni, allora è certo che non gli Dei, ma i mortali gli hanno tolto il senno»¹¹. Così Platone, uno dei massimi scrittori di tutti i tempi. Sembra questo un paradosso, dal momento che Platone per un verso si dice contrario all'utilizzo della parola scritta per esprimere i pensieri più profondi ma dall'altro egli risulta essere un mirabile filosofo-scrittore. Tale paradosso pone vari quesiti. Ad esempio, Platone, alla luce di quella sua precisa avversione nei confronti di una filosofia consegnata alla scrittura, potrebbe aver scelto la forma del *dialogo* (espressione tipicamente orale) per trovare nel mezzo tra la scrittura e l'oralità una migliore possibilità espressiva? Oppure dovremmo pensare che Platone abbia volutamente lasciato nelle vesti orali i suoi massimi insegnamenti e le profondità del suo pensiero, magari nei suoi *agrapha dogmata*? Forse la condanna platonica non si presenta come assoluta. Alcuni interpreti di Platone, come ad esempio Ronna Burger, sostengono una tesi del tutto opposta a quella più largamente accolta: «Platone non condannerebbe la scrittura in quanto tale, ma solo il suo uso improprio, anzi riconoscerebbe nella scrittura l'unico mezzo adeguato per la comunicazione di verità filosofiche»¹². Resta chiara una certa ambiguità della posizione di Platone rispetto alla scrittura, un'ambiguità che potremmo assumere come cifra della difficoltà che ogni filosofo può trovare nella scelta della forma da dare ai contenuti del proprio pensiero.

Ora, per il filosofo, la scelta tra un dialogo, un saggio o una serie di aforismi presenta un'importanza decisiva al fine di individuare l'*habitus* ideale per il pensiero che si vuole trasmettere. Per il lettore, d'altra parte, si tratta di cogliere senza affanni il senso di quel determinato pensiero. Vi è dunque un doppio problema: in strettissima connessione con le *scelte formali* che l'autore compie c'è il problema, ugualmente importante, della *comunicabilità* del testo filosofico e, quindi, del perfetto funzionamento

¹¹ PLATONE, *Settima lettera*, in *Lettere*, trad. it. di A. Carlini, Bollati Boringhieri, Torino 1960, 344c-d, pp. 81-82.

¹² B. CENTRONE, *Platone e la scrittura filosofica: alcune precisazioni sul dibattito attuale*, in *La scrittura filosofica. Generi letterari, destinatari, finalità e forme della scrittura filosofica*, cit., p. 166.

dei processi comunicativi¹³ che si innescano tra autore e lettore. Mentre appare chiaro il motivo per il quale un filosofo decide di costruire i suoi scritti in modo da poter essere “compreso”, quasi senza porsi neanche il problema dello stile¹⁴ ma unicamente quello di comunicare direttamente e chiaramente con il lettore, sembrerebbero meno ovvie e quasi inspiegabili alcune scelte che vanno invece in una direzione nettamente opposta. Ma tali scelte, e lo vedremo più avanti affrontando il caso di Adorno, il più delle volte sono dettate non da sterile chiusura quasi elitaria né da un deliberato intento di non farsi comprendere, bensì esse sono indirizzate da precisi presupposti teorici.

2. Il saggio come forma.

Gli scritti di Theodor Wiesengrund Adorno, come dicevamo, rappresentano un caso particolare di integrazione tra espressione scritta e pensiero, tra quadro formale (di cui fa parte sia la forma in senso stretto che la scrittura ed il linguaggio) e fondo teorico. Porre il problema dello stile e del linguaggio adorniani sotto la rubrica unica di “scrittura filosofica” sarebbe oltremodo riduttivo, dato che ad esso sono connesse questioni teoriche ben più ampie. Le scelte formali e linguistiche che egli compie non possono essere spiegate alla luce di sole motivazioni stilistiche. Ma cosa dovremmo intendere per *stile* parlando di un testo filosofico? Secondo Sartre «lo stile è in primo luogo l'economia: si tratta di costruire delle frasi in cui coesistono molteplici significati e in cui le parole siano prese come allusioni, come oggetti piuttosto che come concetti. In filosofia una parola deve esprimere un concetto, e solo quello. Lo stile è un certo rapporto tra le parole, e rinvia a un senso che non si può ottenere per semplice addizione di

¹³ Intendiamo qui per processo comunicativo ciò che Umberto Eco definisce come «il passaggio di un Segnale [...] da una Fonte, attraverso un Trasmittitore, lungo un Canale, a un Destinatario [...]» (U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 19).

¹⁴ Ad esempio Jean-Paul Sartre alla domanda se, nei suoi primi scritti filosofici, avesse avuto ambizioni di stile, così risponde: «Non ho mai avuto ambizioni di stile per la filosofia. Mai. Ho tentato di scrivere chiaramente e nient'altro. Mi si è detto che c'erano passaggi ben scritti. E' possibile; quando ci si sforza di scrivere chiaramente, tutto sommato, si scrive bene, in un certo qual modo» (M. RYBALKA, *Una vita per la filosofia. Conversazione con J.-P. Sartre* (1975), trad. it. di L. Angelino, in “Segni e comprensione”, anno XIX, Nuova serie, n. 55, maggio-agosto 2005, pp. 5-20: 9-10).

parole»¹⁵. La ricercata (e realizzata) complessità dei testi di Adorno risulta tale proprio per via del particolare rapporto che egli istituiva tra le parole, le frasi e i concetti. L'emblematica fusione di stile, forma letteraria e organizzazione linguistica tipica dei suoi scritti sembra creare, più che un'apertura, quasi un ostacolo rispetto alla comprensione del suo pensiero; essa procede in senso opposto rispetto alla chiarezza, alla trasparenza e alla immediata comunicabilità. A volte Adorno sembra quasi chiudersi nella «solitudine d'un linguaggio rituale»¹⁶ ma, in realtà, lo specifico uso del linguaggio e di certa terminologia che ha caratterizzato il suo stile espositivo, proprio per via della sua peculiarità, andrebbe analizzato con attenzione ed in connessione con le sue motivazioni teoriche. Tutti questi aspetti hanno negativamente influito su una più profonda e globale ricezione del pensiero adorniano. Ad esempio soltanto di recente si è posto l'accento sui suoi scritti di critica letteraria e di teoria della letteratura¹⁷, finora trascurati. La riflessione teorica di Adorno in relazione a questioni letterarie è stata scarsamente recepita sia perché «i “modelli” letterari [da lui proposti] non incontravano il favore della critica»¹⁸ ma anche perché «lo stesso stile del pensiero adorniano, che procede per illuminazione aforistiche, e la natura della scrittura, a volte oscura e impenetrabile, non hanno sicuramente giovato alla comprensione, divulgazione e assimilazione delle sue idee»¹⁹. La difficile comprensione del pensiero adorniano è, dunque, connessa al tipo di scrittura e al tipo di forma che egli adottava. Ma le motivazioni poste alla base di tali scelte sono riflesso ed indice di posizioni teoriche ben precise che, secondo Adorno, potevano esser meglio chiarite e risultare maggiormente comprensibili alla luce di un certo orientamento stilistico-formale.

I suoi scritti, fin dagli inizi, si presentano particolarmente articolati, complessi e difficilmente interpretabili isolatamente e immediatamente. La costruzione delle serie di inferenze caratterizzanti il peculiare *modus* di ar-

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Einaudi, Torino 2003, p. 3.

¹⁷ Una prima reale e approfondita analisi di quest'ambito della riflessione adorniana si trova in P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, in "Idee", n. 58, gennaio-aprile 2005, anno XX, pp. 113-152 (il numero monografico raccoglie gli atti del Convegno nazionale di studi "Theodor W. Adorno (1903-2003). L'estetica, l'etica, l'industria culturale", tenutosi a Lecce il 22 e 23 ottobre 2004).

¹⁸ Ivi, p. 115.

¹⁹ *Ibidem*.

gomentare adorniano e il costante sforzo di non cedere il passo ad un linguaggio troppo accessibile e, conseguentemente, indice, a suo avviso, di scarsa profondità di pensiero, rendono la comprensione delle opere adorniane la tappa finale di un percorso a volte disorientante. Allo stato di sbandamento e stordimento che colpì Sigfried Kracauer dopo la lettura di alcune sue pagine, Adorno replicò all'amico che «il significato di ciascuna di esse poteva essere inteso solo attraverso un'autentica comprensione di tutte le altre». Uno stile ed un linguaggio la cui indiscussa complicatezza è stata spesso bersaglio di forti critiche, alle quali, con certa ironia, potremmo rispondere con le parole dello stesso Adorno, pronunciate in difesa della sua "terminologia filosofica": «Se un dermatologo usa un vocabolario estremamente difficile e incomprensibile per chi non è un dermatologo, nessuno ci trova qualcosa di male»²⁰. Battute a parte, dobbiamo precisare che le scelte linguistico-stilistiche di Adorno non erano frutto di dotto autocompiacimento o narcisismo intellettuale (per quanto, secondo Barthes, «non esiste un linguaggio scritto senza ostentazione»²¹) bensì scaturivano dalla convinzione che una facile comunicabilità e una riduzione di concetti di una certa difficoltà a linguaggio quotidiano avrebbero comportato uno svuotamento della carica critica interna ai concetti stessi.

La minuziosa selezione terminologica, l'attenzione micrologica verso "il mutevole e l'effimero"²² tipica del saggio (genere prediletto da Adorno), il rifiuto deciso della costruzione teorica monumentale, la tendenza verso un linguaggio poco accessibile, sono tutti elementi che paiono intrinsecamente connessi con il pensiero filosofico di Adorno e che possono essere assunti come riflesso di istanze teoriche profonde.

La riflessione adorniana, racchiusa in un linguaggio del tutto peculiare, tanto da esser definito da alcuni "il tedesco di Adorno", sfugge ad una comprensione basata su una *lectio recta*. L'accesso diretto ai nuclei teorici dei saggi adorniani ci è precluso; ma rispetto agli ostacoli che si frappongono tra il lettore e il fondo teorico degli scritti di Adorno, dovremmo porci in maniera, a nostro avviso, più cauta rispetto a Karl Popper secondo il quale l'incedere delle argomentazioni di Adorno sarebbe «un mero parlare

²⁰ TH.W. ADORNO, *Terminologia filosofica*, vol. I, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, p. 4; ed. originale TH.W. ADORNO, *Philosophische Terminologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973.

²¹ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 3.

²² TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, vol. I, trad. it. di E. De Angelis et al., 2 voll., Einaudi, Torino 1979, p. 13; ed. originale TH.W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, IV Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1958 e 1961.

di banalità in un linguaggio altisonante»²³. L'interesse e l'intento di Adorno non erano mai stati quelli di sedurre e affascinare il lettore con la sua «lingua magica»²⁴; semmai puntava ad un obiettivo opposto, quello di liberare, mediante la duplice arma della critica, della dialettica e della complessità linguistico-formale, il soggetto dalla rete di condizionamenti in cui è invischiato e di combattere l'alienazione dello spirito e del pensiero. Come sottolinea Paolo Pellegrino, in Adorno «il linguaggio rivestiva un valore eminente» poiché ad esso «riconosceva una doppia qualità: tramite il linguaggio i soggetti debbono diventare parte della generalità e al tempo stesso possono accertarsi della propria individualità»²⁵.

Una prosa di tipo quasi artistico-letterario (Adorno si chiede: «come parlare di ciò che è estetico in modo non estetico?»²⁶), dicevamo, in cui il caratteristico binomio difficoltà terminologica-complessità del pensiero non va però assunto come dato imprescindibile e costante. Marzio Vacatello acutamente rileva come «la particolare cura della forma letteraria delle opere di Adorno non può essere messa in relazione diretta con una (pretesa) profondità dialettica»²⁷. Ma Vacatello sposta l'attenzione da questo, che pare quasi un falso problema, verso l'individuazione del barthesiano «al di là» del linguaggio, di quel «di più» non concettualizzato a cui la forma rimanda. Un di più fatto di esperienze letterarie e di vita tenute insieme, sottolinea Vacatello, da un «ordine di carattere, se si vuole, soggettivo»²⁸. Non dobbiamo dimenticare come parlare di scrittura, sia essa letteraria o filosofica, al di là dei problemi formali e comunicativi, significa chiamare in gioco il rapporto tra l'autore e la Storia. Il binomio autore-pensiero va perciò inserito nel quadro più ampio che racchiude in sé lo scrittore, la società e l'epoca storica in cui egli agisce. La funzione della scrittura, dunque, «non è più soltanto quella di comunicare o esprimere, ma anche d'imporre un al di là del linguaggio che è al tempo stesso la Storia e la po-

²³ K. POPPER, *Reason or Revolution?* In ADORNO et al., *The Positivist Dispute in German Sociology*, trad. inglese, London 1976, p. 296, cit. in M. JAY, *Theodor W. Adorno*, trad. it. di S. Pompucci Rosso, Il Mulino, Bologna 1987, p. 8.

²⁴ E. NORDHOFEN, *Theodor W. Adorno – Mago dell'illuminismo*, in ID. (a cura di), *Filosofi del Novecento*, trad. it. di A.M. Marietti, Einaudi, Torino 1988, p. 178, cit. in P. PELLEGRINO, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 1994, p. 9 (edizione rivista e aggiornata Argo, Lecce 2004).

²⁵ P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 130.

²⁶ Cfr. TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 7.

²⁷ M. VACATELLO, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 178.

²⁸ Ivi, p. 179.

sizione che vi si assume»²⁹. E questo, naturalmente, vale anche (e, alla luce delle tragiche esperienze esistenziali, potremmo dire soprattutto) per Adorno. Ai suoi occhi il rivolgersi e l'attingere all'esperienza risulta essere una prerogativa caratteristica del saggio dal momento che «il riferimento all'esperienza – cui il saggio conferisce tanta sostanza quanta la teoria tradizionale ne conferisce alle mere categorie – è riferimento a tutta la storia; la semplice esperienza individuale, la più vicina e quindi quella con cui inizia la coscienza, è anch'essa mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica»³⁰.

Una scelta verso la soggettività dell'esposizione, dicevamo, che trova la sua perfetta modalità d'espressione nella forma letteraria del *saggio*, la cui predilezione da parte di Adorno risponde al ben noto rifiuto, anche in questo caso tutto teorico, dell'opera sistematica (della quale comunque «il saggio è la *Sehnsucht*»³¹) costruita sulla pretesa di esaustività e completezza. L'andamento del saggio appare, invece, «più libero e più sciolto»³², non prescindendo mai dal rapporto con il lettore (la cui soggettività Adorno si preoccupa di salvaguardare³³). Il saggio si caratterizza per lo sguardo mobile e dinamico che rivolge sul suo oggetto; lo stesso Adorno chiarisce come «esso non prende le mosse da Adamo ed Eva, ma da ciò che vuole trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto»³⁴.

Una totalità formalizzata a cui il saggio adorniano si sottrae, rifuggendo da percorsi già tracciati, da costruzioni teoriche riflesso di un pensiero posto *a priori* e da quell'approccio tutto positivisticò per il quale l'*obiectum* viene rigidamente fissato sul modello del protocollo risultando poi indifferente la modalità della sua presentazione. Si tratta di quella che Adorno definisce «allergia alle forme, considerate alla stregua di meri accidenti»³⁵, e nella quale «lo spirito scientifico è vicino a quello rigidamente dogmati-

²⁹ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 3.

³⁰ TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 14.

³¹ G. DI GIACOMO, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in "Idee", riv. cit., pp. 93-112: 95.

³² M. VACATELLO, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, cit., p. 181.

³³ In polemica con una pretesa oggettività della forma e della trattazione Adorno sottolinea come il saggio «[...] esige nel destinatario proprio quella spontaneità della fantasia soggettiva che viene invece frustrata in nome della disciplina oggettiva» (TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 7).

³⁴ TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 6.

³⁵ Ivi, p. 8.

co»³⁶. Nel saggio si esplica la possibilità di porre l'*obiectum* secondo scelte e modi non prefissati³⁷ e, come dicevamo, dinamici. I suoi concetti, sottolinea Adorno, non risultano da principi primi assunti dogmaticamente né tanto meno sono risolutivi del problema. Un dinamismo e un'apertura costanti che rendono il saggio capace di unificare liberamente «nel pensiero quanto coesiste nell'oggetto che liberamente si è scelto»³⁸.

Il saggista, abbattendo la rigida contrapposizione positivista tra *soggetto* e *oggetto di ricerca*, penetra la "cosa" orientando la sua analisi dall'interno, tracciando un percorso che non sia mai risolutivo del problema, né ambiziosamente e presuntivamente esaustivo né scientificamente oggettivo, non mirando «a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né induttivo»³⁹. Il saggio, analizzato in questa prospettiva, risulta «radicale nel rifiuto di qualsiasi radicalismo, nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà»⁴⁰.

Una ulteriore importante caratteristica del saggio va incontro ad un'altra esigenza di Adorno, quella di poter spostare il discorso da un ambito scientifico all'altro, fuori da ogni specialismo neopositivistico, infatti «i suoi saggi critici non possono essere classificati tematicamente sotto una rubrica unica: essi vanno dalla critica letteraria alla teoria musicale, dalla ricerca sociologica alla riflessione su argomenti filosofici tradizionali, dall'etica alla psicologia»⁴¹. Una diversificazione che però non diventa mai una separatezza. Adorno si oppone ad una cultura organizzata in compartimenti stagni, dal momento che essi « sanciscono e istituzionalizzano anche la rinuncia alla verità nella sua interezza»⁴². Adorno, comunque, opera

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Tanto per Adorno quanto per il giovane Lukács de *L'anima e le forme* ciò che nel saggio risulta "culturalmente già prefigurato" è l'oggetto specifico e non la sua trattazione. A tal riguardo Adorno cita un significativo passaggio di Lukács che val la pena di riprendere: «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire "la verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza» (G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, SugarCo, Milano 1963, p. 34).

³⁸ TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 15.

³⁹ *Ivi*, p. 13.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ M. VACATELLO, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, cit., p. 179.

⁴² TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 11.

la sua scelta stilistica e formale sulla base di una autonomia intellettuale di fondo, custodita nella forma del saggio il quale «non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza»⁴³ e particolarmente affine a quel concetto di autonomia da lui fortemente richiamato in relazione alla cultura e all'arte nello specifico; ma da tale autonomia il saggio «si differenzia sia per il suo medium, i concetti, sia per il suo pretendere a una verità di parvenza estetica»⁴⁴, pur non essendo, come viene considerato da Lukács, una forma d'arte⁴⁵.

E' questo un aspetto che ci permette di parlare, nel caso del saggio adorniano, di una tendenza verso un'esposizione quasi artistico-letteraria⁴⁶, «contraddistinta, oltre che dalla sua particolare letterarietà, anche da una certa predilezione per forme chiuse e involute, che rendono tutt'altro che facile la lettura»⁴⁷. Un'oscurità che può essere spiegata anche alla luce della critica adorniana dell'industria culturale, della massificazione, della standardizzazione e della banalizzazione del pensiero. Di certo anche il momento della scelta formale, come dicevamo all'inizio, è da inserirsi in una prospettiva più ampia, che non dimentichi la diffidenza che Adorno esprime nei confronti dell'industria culturale e dei suoi prodotti. La libertà dello spirito che dovrebbe essere assicurata e garantita dalle creazioni culturali viene smentita dal processo caratteristico della società a capitalismo avanzato, per via del quale esse si tramutano in beni di consumo, vedendo così neutralizzata la propria intima e profonda carica spirituale.

3. Il frammento come forma.

La chiara consapevolezza che Adorno aveva della frattura, tanto nella Storia e nello Spirito quanto nella coscienza individuale, si rende particolarmente evidente e pregnante nell'ultima costruzione teorica del pensatore francofortese, *Teoria estetica*, emblematicamente rimasta incompiuta per l'improvvisa morte dell'autore. Essa può essere considerata quasi il punto

⁴³ Ivi, p. 6.

⁴⁴ Ivi, p. 7.

⁴⁵ Cfr. G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, cit. Secondo Adorno non è prerogativa del saggio «produrre alcunché, come la scienza, o creare alcunché, come l'arte» (TH.W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 6).

⁴⁶ Ricordiamo peraltro come per Adorno la "veste artistica" che assume il saggio è da intendersi nel senso di "autonomia formale" (cfr. ivi, p. 7).

⁴⁷ M. VACATELLO, *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, cit., p. 191.

di arrivo non solo dell'evoluzione del pensiero di Adorno ma anche l'espressione di una evoluzione delle forme che a partire dal romanzo ha visto affermarsi il saggio sostituito poi dall'aforisma e, da ultimo, dal *frammento*, «unica esperienza produttiva dopo il tramonto del grande romanzo ottocentesco»⁴⁸.

Adorno non avrebbe dato alle stampe il manoscritto nella veste frammentaria che a noi è giunta, benché «il frammento, grazie alla combinazione di forza espressiva e costruzione concettuale, fosse un capolavoro della rappresentazione dialettica»⁴⁹. *Teoria estetica*, per la frammentarietà⁵⁰ (indubbiamente legata all'incompiutezza dell'opera che è comunque costruita in aperto «contrasto con lo spirito metodico e sistematico di ascendenza cartesiana»⁵¹) e per come al suo interno si presenta il rapporto tra esposizione e contenuto espresso, tra veste formale e fondo teorico, rappresenta l'esito ultimo del percorso adorniano.

Peculiare scelta espositiva, nella stesura di *Teoria estetica*, è quella della *paratassi*⁵² in cui la successione tra prima e poi, va via via cedendo il posto ad una «vertiginosa circolarità dell'argomentazione»⁵³, ad un procedere, come ebbe a dire lo stesso Adorno, «quasi concentrico», ad una costruzione del discorso in cui «tutte le proposizioni [dovevano] essere ugualmente vicine al centro»⁵⁴. Ma dal punto di vista di Adorno non sarebbe del tutto corretto parlare di *scelta* dal momento che essa gli si presenta sot-

⁴⁸ P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 115.

⁴⁹ Ivi, p. 132.

⁵⁰ Rolf Tiedemann nella *Prefazione* a TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, riporta un interessante aforisma di Walter Benjamin, tratto da *Strada a senso unico*, che certamente Adorno avrebbe condiviso: «Per i grandi le opere compiute hanno un peso minore di quei frammenti intorno a cui essi continuano a lavorare tutta la vita» (R. TIEDEMANN, *Prefazione* a TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. it. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, p. VII; ed. originale TH.W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993).

⁵¹ P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 133.

⁵² Martin Jay sottolinea giustamente come tale andamento paratattico, anche in questo caso, non rappresentava una mera scelta formale ma rispondeva all'esigenza di dare a tutti gli elementi presi in considerazione nell'analisi un egual peso: «La qualità paratattica dello stile mirava a non privilegiare un elemento della costellazione rispetto ad un altro» (M. JAY, *Theodor W. Adorno*, cit., p. 11).

⁵³ L. CEPPA, *Introduzione* a TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994, p. XXVIII; ed. originale TH. W. ADORNO, *Minima moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1951.

⁵⁴ Ivi, p. 66.

toforma di sorprendente *imposizione*: «E' interessante che nel lavoro mi si impongano, a partire dal contenuto dei pensieri, certe conseguenze per la forma; sono conseguenze che mi aspettavo da tempo e che pure ora mi sorprendono»⁵⁵. E' chiara la problematicità insita nella forma paratattica. Adorno, avendo scelto un procedimento espositivo differente da quello tradizionale (basato sulla successione tra un prima e un poi) si trovò a fare fronte a notevoli difficoltà⁵⁶. Essa problematicità ha una condizione oggettiva perché è espressione «della posizione del pensiero nei confronti dell'oggettività»⁵⁷. Una teoria che se, da un lato, parte dall'ineffabile e cerca, nel non concettuale, la via per salvarsi dal pensiero identificante, dall'altro è costretta nella sua propria astrattezza. La forma dell'esposizione paratattica risulta essere aporetica, dal momento che essa «richiede la soluzione di un problema sulla cui finale insolubilità nel *medium* della teoria Adorno non ha dubbi. Ma al tempo stesso il carattere vincolante della teoria resta legato al fatto che il lavoro e lo sforzo del pensiero non rinunciano a risolvere l'insolubile»⁵⁸.

L'intero lavoro è pervaso da un profondo senso della "fine", della "catastrofe"⁵⁹, è espressione di una tendenza verso la disgregazione, verso la frammentazione, verso la dissociazione, tutti processi già in corso nella coscienza dell'uomo del Novecento. *Teoria estetica* è un grande frammento sul cui sfondo (e al cui interno) si aprono le fratture dell'umanità. Un passaggio che Adorno riferisce allo stile tardo di Beethoven, sembrerebbe qui perfettamente rientrare in questo quadro: «Toccata dalla morte, la mano del maestro libera le masse di materia cui prima dava forma; le fessure e crepe ivi presenti, testimonianza dell'impotenza infinita dell'Io di fronte all'esistente, sono la sua ultima opera»⁶⁰. Tutta l'opera «è sottesa dalla visione di un'umanità che è stata e può tornare ad essere senza arte, la cui esistenza è per di più un insieme di fratture, di elementi aporetici che non

⁵⁵ Cfr. *Note dei curatori*, in TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 515; ed. originale TH.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1970.

⁵⁶ Paolo Pellegrino evidenzia l'immane e disperato sforzo che Adorno ha affrontato per riuscire nel suo intento di non scrivere più nella forma tradizionale di un prima e di un dopo, ma soltanto in modo paratattico (cfr. P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 132).

⁵⁷ Ivi, p. 133.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ «Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi» (TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 179).

⁶⁰ Ivi, p. 178.

riescono a comporsi secondo un'evoluzione omogenea»⁶¹. L'ultimo sforzo di Adorno è quello di parlare di queste fratture senza però illudersi di poterle ricomporre.

Dunque, la forma e il linguaggio che sono alla base degli scritti adorniani, ma soprattutto di *Teoria estetica*, portano in sé ciò di cui vogliono liberarsi, hanno sedimentato al proprio interno l'alienazione della Storia⁶² ma allo stesso tempo rappresentano il tentativo della sua liberazione. Barthes sottolinea come questa sia una prerogativa tipica della scrittura letteraria (e dell'arte moderna in generale). Probabilmente Adorno sarebbe stato particolarmente d'accordo con alcune considerazioni elaborate da Barthes a questo riguardo, e che noi potremmo applicare alla scrittura, in qualche modo "letteraria", adorniana. Secondo Barthes «la scrittura letteraria porta insieme l'alienazione della Storia e il suo sogno. In quanto necessità, essa attesta la frattura dei linguaggi, inseparabile da quella delle classi; in quanto Libertà, essa è la coscienza di questa frattura e lo sforzo stesso che tende a superarla»⁶³. Forse nel caso di Adorno questo sforzo risulta disperato, «perché non necessariamente destinato ad avere successo»⁶⁴.

Cercando di riepilogare quanto finora esposto, potremmo dire che gli scritti di Adorno risultano dall'impasto e dall'intreccio di una serie di elementi, di natura eminentemente teorica: la fedeltà ad un punto di vista idiosincratico nei confronti delle strutture rigidamente sistematiche, il tentativo di scardinare l'idea del raggiungimento di una verità ultima e assoluta anche attraverso l'intima e presunta "coerenza" di certe forme letterarie, la volontà di liberare il pensiero e il linguaggio (e in definitiva l'uomo) dall'alienazione contemporanea, la tendenza verso il frammento vissuto come l'unica possibilità per dire la catastrofe. Inoltre, dal punto di vista di Adorno, l'utilizzo di un linguaggio particolarmente dotto e oscuro, limitava la circolazione della sua «demistificazione ermetica»⁶⁵ agli intellettuali, salvando, a parer suo, lo spirito, il pensiero e lo stesso linguaggio dalla reificazione e dall'alienazione. Tutti questi elementi rimandano all'esigenza di Adorno (che probabilmente trova la sua massima espressione in *Teoria*

⁶¹ P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 134.

⁶² Sul concetto, in Adorno, di forma come "contenuto sedimentato" cfr. G. DI GIACOMO, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, cit., pp. 100 e sgg.

⁶³ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 64.

⁶⁴ P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, cit., p. 134.

⁶⁵ G. BACKHAUS, *Genesi e caratteri della sinistra rivoluzionaria in Germania*, in "Quaderni piacentini", n. 34, anno VII, maggio 1968, pp. 19-52: 26.

estetica), nella solitudine del suo linguaggio, di salvaguardare e custodire gelosamente un'umanità e un'autenticità di fondo ancora rintracciabili tanto nel pensiero quanto nel linguaggio. Adorno, faticosamente, e forse nostalgicamente, si muove alla ricerca disillusa della "redenzione", soprattutto verso la fine della sua vita, forse proprio perché è «nel momento del maggior pericolo [che] può originarsi il bisogno intrascendibile della salvezza»⁶⁶. E così, lo scrittore Adorno, «si spinge verso un linguaggio sognato la cui freschezza, per una specie di ideale anticipazione, potrebbe rappresentare la perfezione di un nuovo mondo adamitico dove il linguaggio non fosse più alienato»⁶⁷.

In *Dialettica negativa* Adorno scriveva che «non c'è luce sugli uomini e sulle cose che non sia un riverbero della trascendenza»⁶⁸, una trascendenza inarrivabile, ininterpretabile e, in definitiva, indicibile. Forse si potrebbe estendere un fondamentale precetto ebraico⁶⁹ "Non farti alcuna immagine", sul quale Adorno ritorna riflessivamente, allo scrivere su quella trascendenza, quasi che il divieto delle immagini prenda le sembianze anche di un divieto linguistico. Ma com'è tipico di Adorno la sua riflessione, come non si è fermata alla semplice accettazione del divieto delle immagini ma si è preoccupata di salvaguardarne il diritto (esso è salvato nell'esecuzione del suo divieto), ugualmente non si sarebbe arenata dinanzi all'impossibilità linguistica di dire la trascendenza. Ma ci inoltreremmo qui in un terreno minato dinanzi al quale, prudentemente, ci arrestiamo.

⁶⁶ M. SIGNORE, *Per una teoria critica della morale. Il caso Adorno*, in "Idee", riv. cit., pp. 83-91: 91.

⁶⁷ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 64. Precisiamo che, in questo passaggio, Barthes non fa riferimento ad Adorno.

⁶⁸ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 362; ed. originale TH.W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966.

⁶⁹ Ricordiamo comunque come Adorno, per via della sua confessata ignoranza nei confronti dell'ebraistica, sia pervenuto ad essa attraverso il confronto con W. Benjamin, H. Cohen, G. Scholem e F. Rosenzweig. A tal riguardo cfr. M. BRUMLIK, *Teologia e Messianesimo nel pensiero di Adorno*, in "Fenomenologia e società", n. 1, 1990 (13); M. LÖWY, *Redenzione e utopia: figure della cultura ebraica mitteleuropea*, trad. it. di D. Bidussa, Bollati Boringhieri, Torino 1992.