

Un «linguaggio muto». Osservazioni sulla *Teoria estetica* di Adorno

Claudio D'Aurizio

Università della Calabria
d-clode@hotmail.it

Abstract Theodor Wiesengrund Adorno has reflected several times on the theme of art's language (or languages) as a fundamental one. Within the *Aesthetic Theory* (1970), which is his most important text about aesthetics, it can be found many hints about it. In this paper, our aim is to reinterpret some of the central ideas of Adorno's aesthetic theory, paying specific attention to the role granted to the linguistic element. More specifically, the paradigm, which holds most of Adorno's considerations, ought to be seen as the one of a *mute language* spoke by the works of art. This thesis indeed seems to match with the claims of Adorno about the meaning of a negative aesthetic and with the critical function of art toward the social reality. We believe that this peculiarity goes along with Adorno's reflection since its beginning. Therefore, it should be considered as a particularly meaningful characteristic of his theory, which allows to understand to which extent the aesthetic experience could be contemplate as one of the last shelters of freedom within a "totally administered society", as analysed by the philosopher. Eventually, we try to show how this idea should be traced back to the singular meaning of the word 'mimesis' in Adorno's thought. The *constellation* that gravitates around this concept may explain several aspects of the relation between art and language.

Keywords: Adorno, aesthetics, art's language, Frankfurt school, aesthetic theory, *mimesis*.

Received 15 July 2017; accepted 21 September 2017; published online 3 December 2017.

In virtù del proprio carattere ancipite il linguaggio è costituente dell'arte e suo nemico mortale [...] Il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significante (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 151)

0. Introduzione

La *Teoria estetica* di Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), testo frammentario e incompiuto, pubblicato postumo nell'anno successivo alla sua morte, rappresenta l'apice della sua riflessione sull'arte e sull'estetico in generale. In quest'opera sono numerose le analisi e le indagini sul ruolo rivestito dall'elemento linguistico all'interno della sfera dell'arte. Tra le altre, vi si può rintracciare un'idea relativa al

linguaggio dell'arte apparentemente *paradossale*: quella secondo cui le opere d'arte parlano un *linguaggio muto*. Tuttavia, non sono numerosi i luoghi dell'opera in cui Adorno si sofferma per esplicitare questa tesi; essa, piuttosto, scorre sotterranea, emergendo a tratti nel corso delle analisi.

Questa difficoltà è parzialmente riconducibile alla constatazione adorniana secondo cui, relativamente alla "situazione" dell'arte contemporanea, di *modelli e norme* si può «discutere – e in modo abbastanza frammentario – unicamente come *problema*» (ADORNO 1967, trad. it. 1979: 5). Pertanto, il conseguente stile «paratattico» (DESIDERI, MATTEUCCI 2009: XI) adottato dal filosofo tedesco al fine di riflettere tale condizione rende ardua una ricognizione lineare di questo tema.

E poi non bisogna dimenticare l'influenza dell'amico e maestro Walter Benjamin (1892-1940) che nella *Premessa gnoseologica* de *Il dramma barocco tedesco* aveva proposto di considerare la modalità attraverso cui «le idee si rapportano alle cose» similmente al modo in cui «le costellazioni si rapportano alle stelle» (BENJAMIN 1925, trad. it. 2001: 75; in merito cfr. DESIDERI, BALDI 2010: 87-92 e JAY 1984: 14-23). Adorno farà sua quest'indicazione, elaborando un metodo di analisi e di esposizione per «costellazioni» la cui forza risiede nella «capacità di mettere in relazione degli elementi che, altrimenti, rimarrebbero privi di connessione» (MAURIZI 2004: 95). Tale aspetto è più che mai evidente nell'incedere "concentrico" della *Teoria estetica*, all'interno della quale ogni analisi, pur concentrandosi su un determinato aspetto, getta ulteriore luce "di rimando" su immagini e problemi già affrontati oppure preannuncia e anticipa lo svolgimento di alcune tracce argomentative.

La tesi di un "linguaggio muto" – che riecheggia spunti e suggerimenti contenuti in alcuni suggestivi scritti giovanili di Benjamin (cfr. ad es. BENJAMIN 1916 trad. it. 1991, BENJAMIN 1921, trad. it. 1991) – costituisce un nodo concettuale che occupa un ruolo centrale nel pensiero estetico adorniano. In altre parole, a nostro avviso tale assunto problematico può essere compreso alla stregua di un paradigma che "informa" e guida diversi concetti-chiave dell'estetica adorniana su molteplici piani. Partendo da esso è possibile comprendere da una prospettiva differente alcune delle funzioni attribuite dal francofortese all'esperienza estetica: la sua carica critica, il suo portato utopico, la capacità di racchiudere al suo interno un contenuto di verità.

In questo contributo ci proponiamo d'interrogare il senso di quest'espressione, mostrandone il significato alla luce di certe istanze fondamentali della filosofia di Adorno. Sin dagli esordi, infatti, il pensatore tedesco ha riflettuto sull'importanza dei linguaggi artistici nei confronti della "terminologia filosofica", come testimonia ad esempio lo scritto giovanile dal titolo *Tesi sul linguaggio del filosofo* in cui è affermato «il significato costitutivo della critica estetica nei confronti della conoscenza» (ADORNO 1933, trad. it 2009: 85). A tal punto in Adorno il linguaggio dell'arte informa e guida la riflessione teoretica e la critica della società e della cultura, che le sue stesse elaborazioni concettuali possono essere intese «come un tentativo di rispondere [...] a quella "logica della disgregazione" che impedisce di instaurare una comunicazione libera dal dominio» (BELLAN 1996: 194).

La nostra intenzione è di mostrare come, secondo questa prospettiva, ascoltare il linguaggio muto dell'arte si riveli non solo una proficua occasione per una comprensione più intensa dei fenomeni artistici stessi, ma anche una possibilità di pensare ed elaborare una lingua concettuale lontana dalle logiche di dominio. Cercheremo, pertanto, di far emergere la contrapposizione delineata dalla citazione in esergo, secondo cui il linguaggio è sia "costituente" dell'arte quanto suo «nemico mortale».

1. Un'estetica negativa

Innanzitutto, come accennato, le riflessioni adorniane sul linguaggio delle opere d'arte – e in particolar modo l'idea di un linguaggio muto – possono aiutare a comprendere il nucleo stesso della sua estetica, che è stata definita spesso come un'estetica “negativa” (JAUSS 1972, trad. it. 2011: 60).

In primo luogo, essa è negativa poiché si pone criticamente nei confronti della «razionalità strumentale» capitalistica (MAURIZI 2004: 98-99). L'arte pensata, analizzata e teorizzata da Adorno oppone una «negazione determinata» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 173) al «mondo totalmente illuminato» (*aufgeklärte Welt*) in cui si moltiplicano le immagini false e stregate propinate dai prodotti dell'«industria culturale» (HORKHEIMER, ADORNO 1944, trad. it. 2010: 126-181). In estrema sintesi, è possibile affermare che quanto le opere devono criticare nella realtà sociale capitalistica è il dominio dell'uomo sulla natura e dell'uomo sull'uomo. Tale dominio risponde a una logica secondo la quale quanto più cresce la *razionalità* dei mezzi a disposizione (mezzi di produzione, di organizzazione del lavoro, di trasformazione della materia, etc.) tanto più essa appare in stridente opposizione con la totale irrazionalità dei fini che si perseguono attraverso gli stessi mezzi.

Tuttavia, le modalità concrete attraverso cui le opere d'arte pongono in essere tale determinazione negata non hanno nulla a che vedere con una semplice *affermazione* di principi opposti a quelli propagandati dal sistema vigente. È attraverso la loro forma, la disposizione degli elementi formali di cui sono composte, e dunque grazie a un linguaggio “non significante”, “muto” e insieme carico di senso, che le opere negano la conformazione dell'esistente. In altre parole, per Adorno «la critica non si aggiunge all'opera dall'esterno ma le è immanente» (DI GIACOMO 2005: 110). A ciò si lega, inoltre, un'eco del divieto ebraico delle immagini, dal momento che «la negazione determinata respinge le rappresentazioni imperfette dell'assoluto, gli idoli» (HORKHEIMER, ADORNO 1944, trad. it. 2010: 32).

Così, in maniera strettamente consequenziale, si può dire che l'estetica di Adorno sia negativa poiché rifiuta un lessico *affermativo* e si serve di un linguaggio costruito *mimeticamente* rispetto alle opere d'arte con cui si confronta. In merito a ciò, ci preme dunque sottolineare come tale posizione sia dedotta immediatamente dalla conformazione e dal *comportamento* delle opere cui Adorno fa riferimento, dal momento che «l'arte moderna [...] rifiuta l'essenza affermativa dell'arte tradizionale come menzogna, come ideologia» (ADORNO 1967, trad. it. 1979: 57)¹. È importante ricordare, infatti, che la *Teoria estetica* di Adorno è *calibrata* sulle esperienze e sulle manifestazioni artistiche del '900. Il francofortese teorizza in diversi luoghi e rispetto a diverse problematiche la rottura tra arte tradizionale e arte moderna. I rapporti tra queste due categorie sono però affatto singolari, e non abbiamo spazio a sufficienza per affrontare tale argomento (in merito si vedano DESIDERI, MATTEUCCI 2009, DI GIACOMO 2005).

Il termine “affermazione” e l'aggettivo “affermativo” cui abbiamo accennato poco su, invece, sono utilizzati da Adorno con un'accezione fortemente critica. Il carattere affermativo del linguaggio contraddistingue, infatti, quelle concezioni dell'arte

¹ L'aggettivo «moderna» non è utilizzato da Adorno con riferimento alle opere di un determinato periodo culturale: «La modernità a cui si riferisce Adorno non è quella diffusa nelle concezioni storiografiche accademiche, nelle quali l'arte moderna sorge col Rinascimento, nella fine del XV secolo, per giungere fino alla fine del XIX secolo [...]. L'arte moderna di Adorno appartiene alla contemporaneità, l'arte che viene inaugurata all'indomani delle esperienze delle avanguardie dei primi del Novecento» (ALFIERI 2008).

secondo cui le opere dovrebbero “parlare chiaramente” al loro fruitore. Non importa che esse siano espressione ideologica del sistema capitalistico-consumistico occidentale (come le produzioni dell’industria culturale), oppure che esse siano portatrici di valori diametralmente opposti (come l’arte socialista). La falsità e l’errore di tale posizione risiedono nell’implicita pretesa che l’arte sia un semplice *mezzo* per la diffusione o la comunicazione di un messaggio². Il linguaggio delle opere *non* può essere *comunicativo*. Il loro compito è, invece, quello di mostrare le contraddizioni, la mancanza di senso, le assurdità del reale attraverso una forma che sia in grado di restituirne l’esperienza. Non attraverso una denuncia o una propaganda ideologica scandita a chiare lettere, insomma, ma attraverso il linguaggio che emana dalla loro costituzione formale (cfr. DI GIACOMO 2005: 110-112). Tale convinzione è talmente radicata nella *Teoria estetica*, che Adorno arriva ad affermare: «meglio niente più arte che il realismo socialista» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 72).

Si consideri, ad esempio, ciò che il francofortese scrive a proposito dell’*engagement* artistico in un passo tratto da un saggio sul poeta francese Paul Valéry (1871-1945):

«La teoria dell’opera d’arte impegnata [...] pretende che l’arte parli immediatamente agli uomini, [...]. Ma proprio in ciò essa degrada parola e configurazione a semplice mezzo, a elemento del nesso di efficacia, a manipolazione psicologica, e svuota la coerenza e la logica delle opere d’arte, che non dovrebbe più svilupparsi secondo le leggi della propria verità bensì perseguire la linea della minima resistenza nei consumatori» (ADORNO 1958, trad. it. 2012: 51).

In questo brano la critica di Adorno è piuttosto esplicita: l’immediatezza del linguaggio (leggasi anche l’affermatività) promossa dalle teorie a favore dell’impegno politico degli artisti degrada la conformazione formale e la lingua dell’arte a «semplice mezzo». L’efficacia comunicativa è promossa a criterio di riuscita di un’opera; in luogo delle leggi di sviluppo del contenuto di verità di un’opera, si esorta a perseguire il principio della «minima resistenza» e quindi della maggiore comprensibilità per i fruitori, designati, con accezione evidentemente dispregiativa, «consumatori». In questo modo, l’arte rischia di scadere a strumento di mera «manipolazione psicologica».

Così impostato, il tema del linguaggio dev’essere riconnesso immediatamente al problema della posizione che l’arte occupa all’interno della società. Adorno, infatti, con un tratto simile a quello con cui dipinge gran parte delle tesi proposte nella sua opera, descrive la zona occupata dall’arte in seno alla società come un luogo dall’aspetto paradossale: essa è dipendente e, al tempo stesso, autonoma rispetto alla società. Ciò costituisce il suo carattere «ancipite» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 301 ss.). È uno strano movimento, dunque, quello attraverso cui le opere si relazionano alla società. Potremmo dire, infatti, che quanto più esse riescono a criticare dall’interno le dinamiche di dominio sociali, tanto più esse guadagnino in autonomia. L’aspetto ‘sociale’ dell’arte è pertanto duplice: essa è *fait social* «come prodotto del lavoro sociale dello spirito», ma lo è ancor più per la propria autonomia, «per la propria posizione contraria alla società» (*Ivi*: 302).

² Tuttavia, Adorno non esclude la possibilità che anche queste opere abbiano un contenuto di verità, che siano «vere in quanto espressione di una coscienza in sé falsa» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 174). Ciò è dovuto all’autonomia dell’arte rispetto a qualsivoglia intenzione soggettiva.

In conseguenza di quanto appena osservato va compresa anche la polemica tra Adorno e uno degli esponenti di spicco dell'estetica marxista del Novecento, György Lukács (1885-1971)³. Pur senza entrare nel merito delle argomentazioni del filosofo ungherese con precisione, è possibile asserire che le posizioni dei due in merito al significato sociale della produzione artistica siano «agli antipodi» (VELOTTI 2015: 200). Secondo la teoria lukácsiana del «rispecchiamento», all'arte spetterebbe un compito «defeticizzante» in cui la mimesi figura come «principio di una forma artistica priva delle fratture presenti nella realtà» (*Ibidem*). Adorno, dal canto suo, taccia Lukács di promuovere nell'arte una «conciliazione forzata»: in questo modo si trasfigurerebbero, in una forma pacificata, le contraddizioni che attanagliano il mondo sociale presente. Così, è con riferimento ai giudizi di Lukács su alcuni autori come Franz Kafka (1883-1924) e Samuel Beckett (1906-1989) che Adorno ironizza quando scrive in *Minima moralia*: «Basta che Stalin si schiarisca la voce perché essi gettino Kafka e Van Gogh nella spazzatura» (ADORNO 1951, trad. it. 1994: 250).

2. L'interpretazione e il carattere d'enigma dell'arte

In armonia con quanto prescritto dal suo testo forse più compiuto, ovvero la *Dialettica negativa*, anche il compito della riflessione sull'arte, dunque, è quello di «aprire l'aconcettuale con i concetti, senza omologarlo ad essi» (ADORNO 1966, trad.it. 1970: 11). Parafrasando lo stesso Adorno si può dire che l'espressione estetica negativa «viola la tradizione» (*Ivi*: XI) poiché contrapposta all'opinione secondo cui il fine del discorso estetico coincide con una semplice illustrazione affermativa del presunto significato che le opere d'arte conterrebbero al loro interno.

L'estetica non deve semplicemente *spiegare* le opere: al contrario, esse «non possono essere capite dall'estetica in quanto oggetti ermeneutici; da capire sarebbe, allo stato attuale, la loro incapacità» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 159). Così, oltre alle *norme* e i *modelli* che formavano l'ossatura dell'estetica in senso tradizionale, Adorno rifiuta anche molti fra gli approcci interpretativi dell'arte più comuni al suo tempo, come quello ermeneutico, quello fenomenologico e quello psicoanalitico.

Il rifiuto di una spiegazione esaustiva e senza residui d'oscurità di un'opera si lega al suo «carattere d'enigma» (*Ivi*: 162): nella *Teoria estetica* il carattere d'enigma figura come uno dei (pochi) criteri evidenti per decidere dell'artisticità di un'opera. Esso, infatti, è «costitutivo» (*Ivi*: 163) dell'arte e, pertanto, sarebbe «riconoscibile dove difetta» (*Ibidem*).

A ben vedere, è tale enigmaticità a rendere difficile, se non paradossale, il rapporto del fruitore, dell'interprete e ancor più dell'artista stesso con l'opera. Se da una parte, infatti, essa sancisce la costitutiva oscurità di un'opera, dall'altra è questa stessa enigmaticità a esigere che si tenti in qualche modo di comprenderne le possibilità di senso che essa dischiude. «Ogni opera d'arte» scrive Adorno «è un rebus, solo tale

³ Bisogna precisare, tuttavia, che il pungolo critico di Adorno e i suoi sarcasmi sono rivolti soprattutto alla produzione del Lukács più maturo e alle posizioni assunte da quest'ultimo dopo la 'svolta marxista'. Non ci si riferisce, quindi, alle opere 'giovani' del filosofo ungherese, fra le quali figurano testi come la *Teoria del Romanzo* (1916) o *Storia e coscienza di classe* (1923) che, secondo alcuni interpreti, hanno invece influenzato la filosofia di Adorno (cfr. ad. es. DI GIACOMO 2005: 93-100). Per un confronto, invece, sul significato della mimesi in Adorno e Lukács, sul quale non abbiamo lo spazio necessario per soffermarci, rinviamo a VELOTTI (2015: 200-201). Per una proposta di lettura che prende spunto dal significato della mimesi in Adorno per leggere alcuni aspetti dell'arte e della società contemporanea alla luce di una «dialettica del controllo» si veda VELOTTI (2016).

da restare un tormento, uno scacco prestabilito del suo osservatore» (*Ivi*: 164); e prosegue: «Il rebus ripete per scherzo ciò che le opere d'arte fanno sul serio» (*Ibidem*). In questo modo, l'interpretazione in Adorno appare come un'operazione necessaria e indispensabile quanto, tuttavia, mai definitiva o unilaterale, configurandosi come «un'opzione per la non-identità» (TAVANI 2012: 20).

Anche in questo caso si tratta di muoversi in una zona d'indeterminatezza dai tratti paradossali. «Benché nessuna opera d'arte si risolva in determinazioni razionalistiche intese come ciò di cui essa giudica, ciascuna per necessità del proprio carattere d'enigma si volge alla ragione esplicativa» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 172). L'intreccio di elementi sensibili e razionali da cui sono costituite, e la «riflessione seconda» che esse esprimono attraverso la loro forma, necessita di essere spiegata. Pertanto, le opere «attendono la propria interpretazione. Se fosse vero che in esse non c'è niente da interpretare, che esse semplicemente ci sono, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata» (*Ibidem*).

Ciò perché il compito della critica d'arte e dell'estetica dev'essere quello di mostrare il potenziale inespresso verso cui fanno cenno le opere, senza sancirne con un giudizio definitorio e definitivo il significato una volta per tutte. Solamente in tal modo si preserva e si rispetta il «contenuto di verità» dell'arte il quale possiede «un nocciolo temporale» (PETRUCCIANI 2004: XI). Le opere d'arte, in altre parole, non sono semplici «documenti» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 13): in virtù del loro movimento di costituzione, e della temporalità che incorporano al loro interno, esse si fanno portatrici di una «traccia utopica» (*Ivi*: 231) che non può essere esaurita da una sola interpretazione. Per Adorno l'utopia si può costituire infatti solo come utopia *negativa*:

Quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente [...] l'arte deve e vuole essere utopia [...] ma per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia. Se l'utopia dell'arte si compisse, sarebbe la sua fine temporale (*Ivi*: 45)

Anche in quest'occasione, è con un linguaggio muto che, per Adorno, l'opera esprime il proprio portato utopico: «Dalle opere d'arte traluce *silente* un “sarebbe”, sullo sfondo di un “non è”, ove il soggetto grammaticale è inesplícabile» (*Ivi*: 142). Che il soggetto grammaticale di quel “sarebbe” e di quel “non è” siano irreperibili sta a significare l'impossibilità di ricavare un ‘messaggio’ preciso dalle opere. Dalla determinatezza della loro forma emana, infatti, un'indeterminata *promesse du bonheur* (*Ivi*: 18), con riferimento al celebre verdetto stendhaliano (STENDHAL 1822, trad. it. 1981: 82).

La relazione tra i due poli che abbiamo dunque indicato da una parte come la necessità dell'interpretazione e, dall'altra, il bisogno di non risolvere affermativamente le contraddizioni espresse da un'opera, disegna dunque una situazione di fronte alla quale: «Il processo interpretativo [...] non intende negare l'elemento verso cui si rivolge risolvendolo in modo definitivo, intende piuttosto aggiungere qualcosa al problema, sostituendo l'interrogativo con una nuova configurazione degli elementi disponibili di modo che essi ottengano un senso» (FARINA 2009: 13-14).

Secondo Adorno, inoltre, l'enigmaticità dell'arte può essere compresa proprio a partire da una considerazione di aspetto linguistico. Nel paragrafo del testo intitolato appunto *Carattere d'enigma e comprendere* il filosofo tedesco esordisce affermando: «Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma [...]. Il fatto che le opere

d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo nascondano, indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del linguaggio» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 162). L'arte è enigma dal momento che parla e, contemporaneamente, cela ciò che rivela. A nostro avviso, è ancora una volta l'idea paradossale di un linguaggio muto che fa da sottofondo: l'arte 'ci parla' attraverso una parola enigmatica e incomprensibile.

Come esempio di quanto esposto sin ora ci piace citare un autore molto significativo per l'elaborazione della *Teoria estetica*, ovvero Samuel Beckett. Com'è noto, Beckett era, nelle intenzioni di Adorno, il dedicatario designato di quest'opera. Nell'intenso saggio che Adorno dedica al suo teatro, già dal titolo, *Tentativo di capire il "Finale di partita"* (ADORNO 1961, trad. it. 2012), viene sottolineato il carattere *provvisorio* e *problematico* della proposta di lettura di una delle *pièces* più celebri dello scrittore irlandese. Inoltre, ci sembra rilevante citare l'episodio che vide Adorno e Beckett divergere in merito all'interpretazione di un dettaglio del *Finale di partita* (1957), durante una serata celebrativa in onore dello scrittore irlandese. In quell'occasione il filosofo francofortese, contrariamente alle obiezioni dell'autore, «perseverò nel sostenere la sua tesi, convinto com'era che si deve partire dall'eccedenza semantica oggettiva del testo nei confronti delle intenzioni dell'autore» (PELLEGRINO 2005: 122, sulla vicenda cfr. *Ibidem*). Quest'aneddoto dimostra esemplarmente l'idea adorniana dell'assoluta autonomia dell'arte dalle intenzioni dell'autore. Le opere possiedono una legalità interna, un contenuto di verità che si sviluppa anche *malgrado* le opinioni di chi le ha formate. Una traccia dell'episodio citato, d'altronde, può essere rintracciata anche nella *Teoria estetica* quando si afferma: «Il fatto che grandi artisti [...] come Beckett, non vogliano aver niente a che fare con le esplicazioni, sottolinea solo la differenza del contenuto di verità dalla coscienza e dalla volontà dell'autore, in particolare con la forza della sua propria autocoscienza» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 172).

3. Il rifugio del mimetico

Giunti a questo punto, tentiamo di rintracciare una delle possibili 'piste interpretative' che possono gettar luce sull'elemento linguistico dell'arte per come si è venuto configurando sin ora. Ci riferiamo alla peculiare elaborazione che il concetto di *mimesis* riceve nel pensiero di Adorno. Nelle pagine che trattano del «comportamento estetico» e dell'annesso «brivido» è evidente uno spiccato interesse «per le teorie sull'origine dell'arte, di per sé aporetiche, ma capaci di rivelare un aspetto essenziale del mimetico, dell'estetico, dell'artistico» (VELOTTI 2015: 201) ovvero sia «quel qualcosa di vago, di inadeguato al concetto, alla cui vita attenta incessantemente l'integrazione progressiva» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 443). È in questo elemento che riposa la comprensibilità di qualcosa come un linguaggio muto nella prospettiva adorniana.

Il termine *mimesis* (e i suoi correlati) appare nell'opera di Adorno al centro di pagine dedicate a temi apparentemente molto distanti fra loro: dalle pagine della *Dialettica dell'illuminismo* che trattano della nascita del pensiero razionale-strumentale, alle sezioni della *Teoria Estetica* dedicate alla dialettica interna alle opere d'arte, nonché in diversi scritti di carattere sociologico riguardanti la ricezione dell'arte nel mondo contemporaneo.

Tale impiego 'policromo' di questa parola pone in luce un aspetto essenziale del modo di Adorno di pensare il lessico filosofico: esso mette in mostra quella 'indisposizione' – cui si è già fatto riferimento – dei concetti adorniani nei confronti di una definizione identitaria e definitiva (in merito cfr. MAURIZI 2004: 104 ss.).

Nel caso della mimesi ciò risulta evidente dal gran numero di ruoli e significati che essa assume – ad esempio nella *Teoria Estetica* se ne possono distinguere almeno cinque (cfr. TAVANI 2012: 129-130).

Tuttavia, è pur vero che quest'utilizzo estremamente vario della mimesi risulta sempre ancorato a un'idea della riproduzione, sebbene risulti impossibile definire univocamente cosa venga riprodotto nonché le modalità attraverso cui questa riproduzione è attuata. A nostro avviso, l'interesse nei confronti della connotazione adorniana di questo concetto è radicata nel singolare rapporto che lo lega alla tradizione. A volte, infatti, formule apparentemente tautologiche (come quella secondo cui l'arte è mimesi di sé stessa) sembrano allontanarlo eccessivamente dal lessico tradizionale della filosofia occidentale. Per contro, riteniamo che la carica eversiva della sua opera consista anche in quest'appropriazione 'violenta' della tradizione filosofica, il cui lessico consta di parole da riconsiderare alla luce della storia accumulata al loro interno, ognuna delle quali può figurare come «una moneta che suona falsa oppure buona» (ADORNO 1967, trad. it. 1979: 34).

Come accennavamo, un primo utilizzo di questo concetto – la cui eco giunge sino alla *Teoria Estetica* – è rintracciabile nella *Dialettica dell'illuminismo*, in cui delinea una peculiare modalità d'agire. Le riflessioni qui proposte sul mondo magico, influenzate dagli studi di Marcel Mauss (1872-1950), Henri Hubert (1872-1927) nonché dagli scritti antropologici di Sigmund Freud (1856-1939) come *Totem e Tabù* (1913), fanno largo uso del concetto di mimesi. «La magia» scrivono Max Horkheimer (1895-1973) e Adorno «è, come la scienza, rivolta a scopi, ma li persegue mediante la *mimesi*, non in un crescente distacco dall'oggetto» (HORKHEIMER, ADORNO 1944, trad. it. 2010: 18 corsivo nostro). Ciò che, relativamente a questa prima configurazione della mimesi, interessa più da vicino la presente analisi consiste nell'opposizione tratteggiata dagli autori tra l'atteggiamento *magico-mimetico* e quello scientifico.

Pur essendo entrambi rivolti al raggiungimento di uno scopo, essi sono infatti contrapposti rispetto al rapporto che instaurano con l'oggetto cui si rivolgono. La scienza, descritta come un'«esercitazione tecnica, non meno aliena dal riflettere sui propri fini che altri tipi di lavoro sotto la pressione del sistema» (*Ivi*: 91), dev'essere qui intesa come lo strumento di dominio della natura che appartiene *par excellence* al mondo contemporaneo. Essa si caratterizza per il «crescente distacco» che pone fra sé e l'oggetto dei suoi interessi. Tale distacco ricopre un ruolo fondamentale nelle analisi degli autori, apparendo come l'elemento genetico del pensiero astrattivo: «Il distacco del soggetto dall'oggetto, premessa dell'astrazione, è fondato nel distacco dalla cosa» (*Ivi*: 21).

L'atteggiamento mimetico, al contrario, può essere definito come un tipo di comportamento attraverso cui il vivente⁴ tenta di farsi uguale a qualcosa d'altro, designando dunque una zona di prossimità e indistinzione fra sé e ciò con cui si tenta di entrare in contatto. È importante sottolineare come nel mondo magico descritto dagli autori, contraddistinto da una condizione di prossimità, di interdipendenza fra

⁴ Non è a caso se utilizziamo il termine 'vivente' in luogo di 'soggetto'. Nelle analisi di Horkheimer e Adorno spesso è nei confronti di forze 'naturalì' o di materia inorganica che l'atteggiamento mimetico è messo in atto. In questo senso è da considerarsi come mimetico il comportamento dello sciamano travestito da animale, oppure il rito che si rivolge a entità quali il vento o la pioggia. Ciò appare importante in vista di quella 'critica' della nozione di soggetto che è un tema ricorrente nell'opera di Adorno. Per un suggestivo confronto sul significato del mondo magico rispetto al tema della soggettività tra Adorno ed Ernesto de Martino (1908-1965) si veda PETRUCCIANI (2013).

tutti gli enti, il contatto con il ‘sacro’ sia quanto mai usuale. Il sentimento di terrore che domina la vita all’interno di questo stato pre-mitico, infatti, deriva dal sospetto della presenza del sacro all’interno della natura. Così «il grido di terrore con cui è esperito l’insolito, diventa il suo nome. Che fissa la trascendenza dell’ignoto rispetto al noto e quindi il brivido come sacro» (*Ivi*: 22-23). Quel che è esperito nel brivido è la sensazione di «ciò che, nelle cose, è più che la loro realtà già nota» (*Ivi*: 22); e questo *di più* non è qualcosa di separato dalla natura, bensì le appartiene.

L’*excursus* che abbiamo proposto sulla caratterizzazione del mondo magico all’interno della *Dialettica dell’illuminismo* può servire, a nostro avviso, a proporre una chiave di lettura per ciò che abbiamo osservato fin ora a proposito del linguaggio artistico. È Adorno, infatti, ad affermare che «la nuova arte si adopera per la trasformazione del linguaggio comunicativo in linguaggio mimetico» (ADORNO 1970, trad. it. 2009: 151).

Così, numerosi passi della *Teoria estetica* descrivono la composizione delle opere come un processo che passa attraverso, e racchiude al suo interno, un ‘momento costruttivo’ e un ‘momento mimetico/espressivo’. Pertanto, astraendo dalle circostanze *testuali*, proviamo a comprendere questi due momenti come *espressione* dei due atteggiamenti che abbiamo contrapposto poco più su. L’atteggiamento scientifico può essere così accostato al momento costruttivo, inteso come un processo di elaborazione *razionale*; mentre la componente mimetico-espressiva è da ricondurre al comportamento magico-mimetico.

Se, dunque, da una parte Adorno può affermare che l’arte «è il rifugio del comportamento mimetico»⁵ (*Ivi*: 72), dall’altra non manca di sottolineare come la «rinuncia dell’arte alle pratiche magiche, sue antenate, implica partecipazione alla razionalità. Che essa, qualcosa di mimetico, sia possibile in mezzo alla razionalità e si serva dei suoi mezzi, è reazione alla cattiva irrazionalità del mondo razionale quale mondo amministrato» (*Ibidem*).

A nostro avviso, è esattamente all’interno di questa strana composizione che va ricompresa la caratterizzazione adorniana dell’elemento linguistico all’interno dell’opera d’arte. Che cosa può significare, infatti, che l’arte parla un linguaggio muto se non che le sue forme sono forgiate attraverso una disposizione razionale di elementi, somigliante a un’organizzazione *linguistica*, ma che il senso di quanto è espresso esula da una comprensione definitiva, rifiuta di consegnarci un messaggio chiaro e completamente esplicitabile, e che in questo modo è conservato in esse qualcosa di *magico*?

4. Il novecento e il linguaggio muto dell’arte

Nel corso delle nostre analisi abbiamo tentato di mostrare alcune delle funzioni che il linguaggio e il linguistico svolgono nel pensiero estetico di Adorno. La prospettiva attraverso cui abbiamo osservato tale aspetto è affatto arbitraria; l’obiettivo che si propongono queste pagine, infatti, è quello di mostrare la ricorrenza di un’idea – quella secondo cui le opere d’arte parlino ai propri fruitori attraverso un linguaggio muto. La nostra ricognizione all’interno del pensiero di Adorno ha considerato come proprio testo di riferimento la sua *Teoria estetica*. Più che in merito agli specifici

⁵ Quest’affermazione, e l’intero sviluppo della mimesi in Adorno, è da mettere in rapporto con l’«indebolimento della facoltà mimetica» (BENJAMIN 1933, trad. it. 1981: 72) cui si riferisce Benjamin in uno scritto intitolato, appunto, *Sulla facoltà mimetica*.

linguaggi dell'arte (o delle arti), aspetto su cui Adorno pure ha riflettuto⁶, abbiamo dunque cercato di esaminare il significato e la possibile 'genesì' di una simile idea. Inoltre, sono diversi i passi che queste pagine avrebbero potuto contemplare ma la cui discussione, per motivi di spazio, si è preferito rinviare ad altra sede⁷.

Vogliamo concludere queste riflessioni cercando di motivare il nostro interesse per questo aspetto dell'estetica di Adorno riconnettendolo a un più ampio contesto. In merito può essere utile ricordare, ad esempio, l'opera del filosofo francese Jacques Rancière (1940). In *La parola muta* (1998) propone di leggere gli sviluppi della letteratura contemporanea a partire da una 'rivoluzione' poetica intervenuta durante il diciannovesimo secolo che ha trasformato radicalmente il modo d'intendere e d'intendersi della produzione letteraria. Ma gli effetti di questa «parola muta», secondo Rancière, non riguardano esclusivamente il mondo delle arti. Nel suo breve testo intitolato *L'inconscio estetico* (2001) la tesi centrale è che la scoperta dell'inconscio da parte di Freud sia stata resa possibile proprio da quel regime estetico di pensiero che ha spodestato il precedente sistema «rappresentativo» vigente, per esempio, nel teatro del periodo classico francese (cfr. RANCIÈRE 2016, al riguardo si veda anche la recente intervista di PALOMBI 2017).

La proposta teorica di Rancière, secondo cui bisogna leggere la genesi della psicoanalisi alla luce dei rapporti che intrattiene con questa parola muta, e comprendere il metodo d'interpretazione freudiano come un tentativo di decifrarne il significato, sembra confermare il valore interpretativo che può assumere la tesi di una lingua silenziosa dell'arte. Adorno e Rancière non sono stati gli unici pensatori a occuparsene: seppur a partire da prospettive ben differenti, infatti, quella di un linguaggio muto dell'arte è un'idea che ci sembra emergere con una certa costanza nel contesto della riflessione filosofica occidentale contemporanea⁸. Essa compare nella cultura estetica moderna come un elemento teoretico ricorrente: il compito da proporre è quello di un'indagine che ne recuperi il senso, interrogandone le diverse sfaccettature.

Bibliografia

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1933), *Thesen über die Sprache des Philosophen*, in *Gesammelte Schriften*, Band I, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am

⁶ Basti pensare alle controverse posizioni adottate da Adorno nei confronti del cinema e dei nuovi *media* di realizzazione artistica. In merito rinviamo a BRATU HANSEN (2011) e a TAVANI (2012).

⁷ Ci riferiamo, senza pretese di esaustività, alle seguenti pagine di ADORNO (1970, trad. it. 2009: 30-31, 91-93, 104-105, 150-155, 187-188).

⁸ Pensiamo, ad esempio, ad alcune pagine di Gilles Deleuze (1925-1995) e di Maurice Blanchot (1907-2003) che sembrano convergere con la nostra ipotesi.

Main 1973 (*Tesi sul linguaggio del filosofo*, trad. di M. Farina, in *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano, 2009, pp. 81-86).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1951), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1994).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1958), *Der artist als statthalter*, in *Noten zur literatur I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, (*L'artista come vicario*, trad. di E. De Angelis, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 46-56).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1961), *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in *Noten zur literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, (*Tentativo di capire il Finale di partita*, trad. di G. Manzoni, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 94-131).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1966), *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Dialettica Negativa*, trad. di C. A. Donolo, Einaudi, Torino 1970).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1967), *Ohne Leitblid. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. di E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979).

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1970), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Teoria estetica*, trad. di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009).

ALFIERI, Alessandro (2008), «I paradossi dell'arte nella *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno», in *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, <http://mondodomani.org/dialegesthai/aal01.htm>

BELLAN, Alessandro (1996), «Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno», in *Fenomenologia e società*, n. 1-2, pp. 192-209.

BENJAMIN, Walter (1916), *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, pp. 140-157 (*Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, trad. di R. Solmi, in *Opere complete*, vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 281-295).

BENJAMIN, Walter (1921), *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, pp. 9-21 (*Il compito del traduttore*, trad. di R. Solmi, in *Opere complete*, vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 500-511).

BENJAMIN, Walter (1925), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, in *Opere complete*, vol. II, Einaudi, Torino 2001).

BENJAMIN Walter (1933), *Über das mimetische Vermögen*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Sulla facoltà mimetica*, trad. di R. Solmi, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1981, pp. 71-74).

BRATU HANSEN, Miriam (2011), *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley.

DESIDERI, Fabrizio, MATTEUCCI, Giovanni (2009), *Introduzione*, in ADORNO Theodor Wiesengrund (a cura), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, pp. IX-XXXIV.

DESIDERI, Fabrizio, BALDI, Massimo (2010), *Benjamin*, Carocci, Roma.

DI GIACOMO, Giuseppe (2005), «Sul rapporto arte-vita a partire dalla *Teoria estetica* di Adorno», in *Idee*, n. 58, pp. 93-112.

FARINA, Mario (2009), *Adorno e la genesi del pensiero critico*, in ADORNO Theodor Wiesengrund (a cura), *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano, pp. 7-33.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor Wiesengrund (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam (*Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010⁵).

JAUSS, Hans Robert (1972), *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz (*Breve apologia dell'esperienza estetica*, trad. di M. G. Brega, Mimesis, Milano 2011).

JAY, Martin (1984), *Adorno*, Harvard University Press, Cambridge.

MAURIZI, Marco (2004), *Adorno e il tempo del non-identico. Ragione, progresso, redenzione*, Jaca Book, Milano.

PALOMBI, Fabrizio (2017), «L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière», in *L'inconscio. Rivista italiana di filosofia e psicoanalisi*, n. 3, pp. 18-27.

PELLEGRINO, Paolo (2005), «Adorno e la teoria della letteratura», in *Idee*, n. 58, pp. 113-152.

PETRUCCIANI, Stefano (2004), *Un pensiero sul margine del paradosso*, in ADORNO Theodor Wiesengrund (a cura), *Dialettica Negativa*, Einaudi, Torino, pp. XI-XXVII.

PETRUCCIANI, Stefano (2013), «De Martino, Adorno e le avventure del sé», in *Paradigmi. Rivista di critica filosofica*, n. 2/2013, pp. 125-137.

RANCIÈRE, Jacques (1998), *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris.

RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris (*L'inconscio estetico*, trad. di M. Villani, Mimesis, Milano 2016).

STENDHAL, Marie-Henri Beyle (1822), *De l'amour*, Librairie Universelle de P. Mongie l'aîné, Paris (*Dell'amore*, trad. di A. Pasquali, Rizzoli, Milano 1981).

TAVANI, Elena (2012), *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Edizioni ETS, Pisa.

VELOTTI, Stefano (2015), *Estetica, arte, cultura nella riflessione marxista*, in PETRUCCIANI Stefano (a cura), *Storia del marxismo. Vol. III - Economia, politica, cultura: Marx oggi*, Carocci, Roma, pp. 195-230.

VELOTTI, Stefano (2016), *La «dialettica del controllo» e «il momento della non intenzionalità»*. Note sul rapporto tra arte, cultura e società a partire da Adorno (e Kant), in MARCHETTI Luca (a cura), *L'estetica e le arti. Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo*, Mimesis, Milano, pp. 423-432.