

CARLO PETTAZZI

Th. Wiesengrund Adorno.

Linee di origine e di sviluppo
del pensiero (1903-1949)

Firenze, La Nuova Italia, 1979

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 86)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



**PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO**

LXXXVI

**SEZIONE A CURA
DELL'ISTITUTO DI STORIA DELLA FILOSOFIA**

24

CARLO PETTAZZI

TH. WIESENGRUND ADORNO

Linee di origine e di sviluppo del pensiero
(1903 - 1949)



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Printed in Italy
Proprietà letteraria riservata
Copyright 1979 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze
1ª edizione: giugno 1979

INDICE

PREFAZIONE di M. Dal Pra	p. IX
<i>Premessa</i>	XV
I - IL GIOVANE ADORNO E LA MUSICA (1903-1929)	1
1. - La famiglia	3
2. - Il soggiorno viennese	13
II - IL GIOVANE ADORNO E LA FILOSOFIA (1903-1929)	25
1. - L'adolescenza e l'espressionismo	27
2. - Gli studi universitari e la fase trascendentale	34
III - KIERKEGAARD. COSTRUZIONE DELL'ESTETICO E LA SVOLTA FILOSOFICA (1930)	51
1. - Kierkegaard e Heidegger	53
2. - Kierkegaard e Hegel	62
3. - Kierkegaard e Benjamin	71
IV - ADORNO LIBERO DOCENTE A FRANCOFORTE (1931-1933)	87
1. - La fase benjaminiana	89
2. - Adorno, Benjamin e l'Istituto per la ricerca sociale	111
V - ADORNO MUSICOLOGO (1931-1933)	127
1. - Il programma musicologico	129
2. - Musicologia, estetica e filosofia	138
VI - L'EMIGRAZIONE INGLESE E IL DISTACCO DA BENJAMIN (1934-1938)	153
1. - Adorno a Oxford e l'incertezza professionale	155
2. - Il dissidio con Benjamin	168

VIII

INDICE

VII - L'EMIGRAZIONE NEGLI U. S. A.: IL PERIODO NEW-YORKESE ED IL RADIO PROJECT (1938-1940)	p. 191
VIII - L'EMIGRAZIONE NEGLI U. S. A.: LA COLLABORAZIONE CON HORKHEIMER E LA MATURITÀ (1941-1949)	209
1. - Il ritiro con Horkheimer in California e la <i>Dialettica dell'illuminismo</i>	211
2. - L'ultimo periodo americano e il ritorno in Germania	227
 BIBLIOGRAFIA	 251
I. Bibliografie	254
II. Scritti di Adorno	255
III. Letteratura critica	271
Aggiornamenti bibliografici	289
 INDICE DEI NOMI	 291

PREFAZIONE

L'attenzione degli studiosi è stata non casualmente attratta dalla fase piú tarda della riflessione di Adorno, quella stessa a cui ha rivolto il proprio interesse il dibattito contemporaneo: è già l'Adorno divenuto punto di riferimento centrale della Scuola di Francoforte, principale elaboratore della teoria critica della società, teorico della « dialettica negativa ». Ma se questo è il profilo di Adorno in cui piú rapidamente e immediatamente si sono potute riconoscere alcune parti del movimento giovanile studentesco della Germania Federale nella fase della contestazione, che si trattasse, per contro, di un profilo culturale ed umano piú intricato e complesso, di un amalgama storicamente piú condizionato e meno lineare, insomma, di una personalità e di una dottrina dalle radici piú remote e contraddittorie, è apparso chiaro subito sia a coloro che si attendevano da Adorno l'azione di un capo politico, sia a quanti hanno inteso considerare il suo pensiero in modo piú rigoroso e penetrante.

Questa monografia di Carlo Pettazzi, che egli è venuto organizzando a partire dal 1971, mentre stava preparando la sua dissertazione di laurea in filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano e che si è poi avvalsa di ripetuti soggiorni durati alcuni anni trascorsi ad Oxford, a Francoforte ed a Vienna, ha il merito di avere avvertito il carattere problematico di una troppo rapida e troppo univoca determinazione del pensiero dell'ultimo Adorno e di avere impostato, a livello scientifico, la disamina della sua formazione. In queste pagine, l'enigma dell'Adorno maturo viene chiarito attraverso l'attenta considerazione della sua storia e attraverso la valutazione delle varie componenti culturali e di tradizione che hanno messo capo, infine, ad

una costruzione teorica oltremodo sottile e variegata, in connessione con una personalità eccezionalmente sensibile ed autonoma. E poiché è sulla base dei singoli motivi antecedenti e del non facile formarsi di un loro delicato e mai del tutto stabile equilibrio che il risultato più maturo si chiarisce e si spiega, e questo stesso risultato appare in ogni caso soverchiante e incoercibile rispetto a pretese formule semplicistiche e a ben delimitate interpretazioni univoche, il contributo che può derivare da una simile indagine genetica appare senz'altro non erudito e non secondario.

E ciò a partire da quegli elementi biografici che, se non vanno certamente intesi secondo un automatico meccanicismo materialistico, indicano tuttavia come la prima formazione di Adorno sia stata condizionata, a livello sociale, da una consistente tradizione borghese pur attraversata da profonde contraddizioni, ed a livello personale, dall'unione di un'acutissima intelligenza e di una raffinata sensibilità, ripiegate entrambe preferibilmente verso una dimensione interiore e sempre dubbiose di fronte ai rischi ed alle compromissioni dell'azione. Si configura così quella trama sottile di spirito aristocratico, di penetrantissimo giudizio critico, di squisitezza « soggettiva » e di invincibile distacco dal mondo pratico su cui Adorno verrà costruendo la sua opera. E si affacciano già in questa trama iniziale le prime radicali contraddizioni: il giudizio critico inesorabile che sfata l'apparenza del normale e del consueto unito alla fiducia nelle avanguardie e nelle esperienze rarefatte e nella libera espressione della coscienza, una vita quotidiana sottratta al pungolo del bisogno, anzi soddisfatta nel benessere, e tuttavia aperta alla coscienza interiore del dolore e della negazione, la rivoluzione come essenza di un rinnovamento profondo e l'utopismo come sfiducia di un suo conseguimento immediato.

Ma, a parte il richiamo a queste coordinate generali di fondo, la ricostruzione della formazione di Adorno fatta dal Pettazzi chiarisce un nodo interpretativo centrale, quello del rapporto che assumono nel pensatore tedesco musica, estetica e filosofia. Non è tanto infatti la sua filosofia a generare un'estetica che poi sarebbe stata applicata alla musica, come può suggerire una facile prospettiva sistematica; caso mai è avvenuto il contrario, per cui dalla passione di Adorno per la musica ebbe a derivare la sua musicologia, la quale influenzò poi in modo decisivo sia la sua estetica che la sua filosofia. E nell'originaria sensibilità musicale adorniana, aperta alle esperienze più avanzate e tecnicamente

più elaborate, sembra approfondire la sua radice la convinzione generale circa la capacità dell'arte di penetrare a fondo nella comprensione della realtà e di giungervi attraverso l'iniziativa geniale del soggetto, ma disciplinata attraverso uno spessore tecnico-costruttivo rigorosamente organizzato; se si tenga conto quanto questo schema sia poi fatto valere anche nella costruzione filosofica e nella messa in rilievo della sua duplice fonte, l'intuizione critica da un lato e l'elaborazione analitico-oggettiva dall'altro, si avrà un'indicazione ulteriore sullo sviluppo del pensiero di Adorno.

Ma anche le « fonti » del pensiero adorniano, in senso più stretto, vengono individuate ed esaminate in questa ricerca in modo più ampio ed approfondito del consueto; vengono così illuminate delle matrici che solitamente sono state trascurate a favore delle influenze più evidenti, quali quelle di Hegel e di Marx. Così la presenza della componente neo-critica (soprattutto attraverso Cornelius) riceve un'attenzione che consente di presentare un'immagine meno usuale e per certi aspetti innovatrice del giovane Adorno, nonché i riflessi e le risonanze che questi interessi giovanili hanno conservato anche nel pensiero maturo. Si può cogliere, così, sia l'apertura culturale che in Cornelius si accompagna all'impostazione della riflessione trascendentale, sia il configurarsi in Adorno del superamento dell'istanza propriamente formale in una direzione espressamente contenutistica, anche se attentamente disciplinata verso gli ambiti particolari del sapere e dell'esperienza.

Non meno significativo l'approccio a Kierkegaard che si colloca in aperta antitesi con la rivalutazione dell'interiorità e dell'angoscia esistenziale che ne veniva contemporaneamente proposta dall'interpretazione dell'esistenzialismo; Adorno appunta per contro la sua disamina sulle difficoltà dell'ontologia soggettiva di Kierkegaard, la cui inevitabile crisi pare non trovare altro rimedio che « il salto mistico nella trascendenza »; ove si chiariscono il valore marginale che ha, nella formazione di Adorno, l'esperienza religiosa ed il senso fallimentare che egli attribuisce alla ricerca di un significato dell'esistenza che l'esistenza non possa trovare in se stessa, ma che le venga conferito da un principio trascendente.

Ma il rapporto che la ricerca di Pettazzi ha indagato con maggior approfondimento è quello complesso e tormentato che Adorno ebbe con Benjamin; è alla luce di questo rapporto che si comprendono meglio parecchi caratteri non secondari della riflessione adorniana, o, al-

meno, di una sua fase importante, dal rifiuto dell'autonomia della ratio alla esclusione di una possibilità di autofondazione del discorso filosofico, dalla resistenza alla costruzione sistematica allo sforzo di ricondurre la filosofia dai campi dell'astrazione alle modalità concrete del reale. Di qui anche per Adorno l'opposizione alla troppo facile costruzione astratta dell'idealismo come alla troppo sicura penetrazione intenzionale nelle cose di Husserl. L'influsso di Benjamin su Adorno appare rilevante sia quando si traduce in caratteri positivi, sia quando si viene esplicando in una dimensione negativa e dando luogo ad un aperto contrasto; e poiché il contrasto si configura col Benjamin che si accosta a Brecht ed al marxismo, l'influsso negativo si traduce in Adorno in un'accentuazione di motivi che, in generale, lo riportano da Marx ad Hegel.

È noto che il rapporto di Adorno con Hegel è una vera croce degli studi sul filosofo tedesco della scuola di Francoforte. L'evoluzione di tale rapporto risulta illustrata in modo convincente dall'analisi di Petazzi, soprattutto in ordine ad un punto centrale della tematica adorniana: il passaggio dal rifiuto dell'autonomia della ragione alla utilizzazione del concetto hegeliano di totalità, pur attraverso il radicale rovesciamento dell'ottimismo ontologico di fondo della dottrina hegeliana e pur con la trasformazione della dialettica della conciliazione nella radicale, anche se non priva di sue astrattezze, dialettica negativa.

Infine l'emigrazione negli Stati Uniti (ché quella in Inghilterra non ebbe rilievo particolare) risulta ben determinata nell'incidenza che ebbe sul pensiero adorniano, sia nella sua maggiore apertura verso alcuni aspetti della più recente tecnica sociologica, sia però anche nella sua più severa chiusura verso i presupposti generali dello scientismo contemporaneo e nel suo giudizio storico sociale sulle sue radici borghesi e reazionarie.

Lo studio si conclude con una rapida, ma sicura, determinazione dei motivi dominanti degli scritti della maturità di Adorno, quasi a verificare che, nella loro così complessa organizzazione, lungi dal potersi indicare una filosofia lineare ed apodittica, si intrecciano motivi e direzioni che si sono venuti determinando in una ricca e contrastante esperienza precedente, e che trovano, anche nella potente suggestione dell'opera più matura, un equilibrio fatto più di tensioni che di riposi, più ricco di suggerimenti e di prospettive che di risoluzioni e di sistemazioni.

Se, dunque, il dott. Pettazzi ha voluto, a tutta prima, prendere le distanze dalla piú diffusa pubblicistica su Adorno, egli ha ottenuto, come risultato, che si possa tornare all'opera sua cogliendone una significazione meno univoca, ma piú dilatata e radicata nelle direzioni culturali del Novecento. Per l'ampiezza e l'accuratezza dell'informazione (a cui fa da sfondo la ricca bibliografia degli scritti di e su Adorno), questa indagine costituisce un contributo di notevole livello agli studi adorniani in Italia e si segnala con una sua precisa ed originale configurazione anche nel contesto delle ricerche in lingua tedesca. Ed è anche una bella lezione di metodo, volta a ridare maggiore « alterità » e ricchezza di significati ad un'opera e ad un pensiero che recano, oltre il segno che vi si è voluto e potuto cogliere in forma piú immediata, anche ed insieme, le contraddizioni e le tensioni del tempo.

MARIO DAL PRA

P R E M E S S A

Scopo di questa indagine è di offrire un primo tentativo di ricostruzione storica, il piú possibile documentata ed oggettiva, della figura di Th. Wiesengrund Adorno. Essa non ne esamina tutta la vita intellettuale, ma concentra l'attenzione sul periodo anteriore al 1949, data del suo ritorno in Germania dal lungo esilio in America. Se infatti gli anni '50 e '60 segnano indubbiamente la diffusione del pensiero di Adorno, è nei decenni precedenti che ci pareva andasse ricercata la sua origine e le sue linee di sviluppo fondamentali. Questa circoscrizione cronologica non l'abbiamo comunque intesa in senso rigido: l'ultima produzione adorniana costituisce un orizzonte al quale non abbiamo esitato a riferirci ogni volta che ci sia parso utile ed opportuno.

L'andamento del testo è strettamente cronologico e segue, da un lato la ricostruzione biografica, dall'altro l'esame degli scritti, considerati secondo la loro data di stesura e non secondo quella di pubblicazione. L'indagine non è ristretta alla sola produzione filosofica, ma considera anche quella musicologica, che del resto è la prevalente nel periodo considerato, nella convinzione che è impossibile isolare un aspetto dall'altro della multiforme attività intellettuale di questo genio poliedrico. Sempre in base alla considerazione che Adorno è artista, musicista e saggista, prima ancora che filosofo e sociologo, si è cercato di ricostruire il tessuto delle sue amicizie e del suo milieu culturale, senza privilegiare aprioristicamente il solo campo filosofico, ma sforzandosi di allargare l'orizzonte anche ad altri ambiti, particolarmente a quelli artistici. Anche nello studio delle influenze piú propriamente filosofiche, ci si è sforzati di non farsi condizionare da opinioni preconcepite, che le vorrebbero limitate essenzialmente a Marx e a Hegel, ma di evidenziare

tutte quelle effettivamente riscontrabili (Benjamin, Kierkegaard etc.). Per quanto riguarda i rapporti con gli altri pensatori francofortesi, di fronte alla tendenza diffusa ad identificare immediatamente Adorno e Scuola di Francoforte, Adorno e Teoria Critica, si è cercato soprattutto di verificare, sulla base dei dati storici obiettivi, l'effettivo carattere dei rapporti tra il nostro Autore e l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, rapporti che escono, almeno per quanto riguarda il periodo fino all'emigrazione negli U.S.A., notevolmente ridimensionati.

Ampio spazio è stato lasciato, anche a rischio di una certa pesantezza e pedanteria, alla presentazione di dati ed al riassunto di testi, giacché si è creduto che, allo stadio attuale delle ricerche, valesse di più fornire dei materiali agli studiosi, che formulare delle conclusioni valide una volta per tutte. Non si è potuto tuttavia, né voluto, rinunciare naturalmente a formulare determinate ipotesi interpretative, ma si spera che la disposizione prevalentemente espositiva data al testo permetta di utilizzare i suoi elementi anche a chi non condivide le ipotesi sostenutevi. A parziale giustificazione delle carenze e delle manchevolezze riscontrabili in questo lavoro, vogliamo almeno ricordare che ci si è potuti giovare solo in misura ristretta della preesistente letteratura critica, giacché i suoi contributi sono incentrati, nella maggioranza dei casi, sull'ultima produzione adorniana e son mossi più da interessi teorici che da preoccupazioni storiografiche. Per quanto riguarda gli elementi biografici, ci si è poi scontrati, trattandosi di un pensatore scomparso da poco (1969), con l'ulteriore difficoltà degli impedimenti legali che ostacolano il libero accesso a molte fonti documentarie; di tutti i dati utilizzati abbiamo comunque indicato sempre la fonte impiegata, in modo da agevolare eventuali controlli ed ulteriori ricerche.

Un ringraziamento particolare infine al Prof. Mario Dal Pra dell'Università di Milano, che ha seguito e orientato metodologicamente questa ricerca durante tutta la sua durata.

I

IL GIOVANE ADORNO E LA MUSICA
(1903 - 1929)

1. - LA FAMIGLIA

Theodor Ludwig Wiesengrund nasce a Francoforte sul Meno il 2 settembre 1903, « figlio del commerciante Oscar Alexander Wiesengrund e di sua moglie Maria, nata Calvelli-Adorno della Piana »¹. Il padre possiede una florida ditta di vini e la madre è « figlia di un ex-ufficiale francese, membro di un'antica famiglia della Corsica »² di origine genovese.

Come Weil, Pollock, Horkheimer, Grossmann, Lowenthal, Marcuse e i membri in genere di quello che sarà l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, anche Adorno proviene da una famiglia della borghesia medio-alta. Problemi economici veri e propri egli non ne avrà mai: durante gli studi universitari e postuniversitari, verrà mantenuto con larghezza dai genitori, presso i quali convivrà a Francoforte nella casa di Seeheimerstrasse; dal 1933 al 1937, pur trascorrendo gran parte dell'anno a Oxford, manterrà la residenza a Francoforte, potendovisi così rifornire regolarmente di fondi, seppur all'interno delle severe leggi valutarie naziste; dopo il 1938, resasi impraticabile questa fonte di reddito, a causa dell'inasprimento delle persecuzioni antisemite e della conseguente emigrazione in America, Adorno troverà col *Princeton Radio Research Project* prima, con l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte poi, a sua volta emigrato negli Stati Uniti, una nuova regolare base economica. Così anche gli anni dell'emigrazione

¹ Th. W. Adorno, *Curriculum vitae* dattiloscritto, 14 novembre 1927, Cancelleria del decanato dell'Università J. W. Goethe di Francoforte sul Meno.

² Th. W. Adorno, Annotazione autografa al formulario *Confidential Information* accluso alla lettera a W. Adams (Academic Assistance Council) del 30 ottobre 1934, Bodleian Library di Oxford.

grazione, fonte di miseria per altri intellettuali europei, non intaccheranno la posizione economica di Adorno, risparmiandogli le sofferenze almeno di tipo materiale.

Un ulteriore elemento di comunanza tra Adorno e gli altri membri dell'« Istituto », oltre alla classe sociale, è l'origine etnico-religiosa: l'ebraismo. A differenza tuttavia di Horkheimer, Pollock, Lowenthal, Marcuse etc., nel caso di Adorno solo il padre è di provenienza ebraica, mentre la madre è « un'ariana pura, anche nel senso nazista del termine »³; il primo poi sembra non sia piú praticante da tempo⁴, mentre la seconda è « molto cattolica »⁵. Quanto allo stesso Adorno, egli omette l'indicazione relativa alla religione a partire dai documenti compilati nel periodo dell'emigrazione⁶, mentre in quelli universitari, si dichiara « evangelico »⁷, fatto questo che egli spiegherà poi scherzosamente con la volontà di non far torto a nessuno dei genitori⁸. A volersi quindi fondare sulle dichiarazioni di Adorno, non sembrerebbe che l'ebraismo come religione abbia un'influenza particolare sul pensatore francofortese; anzi, se di influssi religiosi si deve parlare, il piú rilevante risulterebbe essere quello cattolico. In una lettera al compositore Ernst Krenek del 1934, Adorno scrive infatti: « Un tempo io stesso ritenni che fosse possibile ricostruire mediante l'*ordo* cattolico il mondo andato a pezzi, e allora, dieci anni fa, mi trovai proprio prossimo alla conversione, la quale per altro si trovava piuttosto vicino a me, figlio di madre molto cattolica. Non l'ho fatto: l'integrazione della *philosophia perennis* mi sembra irrimediabilmente romantica ed in contrasto con ogni tratto della nostra esistenza [...] »⁹. Questa assenza di un'influenza manifesta dell'ebraismo come religione, non è del resto prerogativa del solo Adorno, ma costituisce un poco la regola di tutti i membri piú

³ Th. W. Adorno, Lettera dattiloscritta a H. Claughton (Università di Londra), 3 luglio 1934, Bodleian Library di Oxford.

⁴ *Ibid.*

⁵ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 7 ottobre 1934, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1974, p. 46.

⁶ Nel formulario *Confidential Information* citato sopra, Adorno per esempio dichiara: « Non ho contatti di nessun tipo con religioni 'positive' ».

⁷ Th. W. Adorno, *Curriculum vitae*, 14 novembre 1927, cit.

⁸ Affermazione di Adorno riferitami dal discepolo R. Tiedemann in una conversazione svoltasi a Francoforte nella primavera del 1973.

⁹ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 7 ottobre 1934, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 46.

stretti dell'Istituto. Gli unici infatti che manifestano interesse per la teologia e la cultura ebraica sono, a parte Walter Benjamin, solo Leo Lowenthal ed Erich Fromm, entrambi attivi membri negli anni '20 del *Freies Jüdisches Lehrhaus*, il gruppo di intellettuali ebrei diretto da Nehemiah A. Nobel e che comprende fra gli altri Martin Buber, Franz Rosenzweig e Siegfried Kracauer. La cosa si può forse spiegare col fatto che i « francofortesi » provengono da famiglie ormai pienamente integrate economicamente e socialmente, in cui il legame con la tradizione risulta, vuoi per conseguenza dell'integrazione, vuoi per favorirla ulteriormente, notevolmente affievolito; esso notoriamente è tipico più degli ebrei « poveri » dell'Europa orientale che non di quelli « ricchi » dei paesi occidentali. L'assenza in Adorno, come nella maggior parte dei membri dell'Istituto, di un'influenza manifesta della religione ebraica, non esclude naturalmente poi, come vedremo più avanti, la possibilità di un influsso più mediato, ma non per questo meno profondo, di certi temi legati alla religione ebraica, come il messianesimo e la cabala; fra l'altro va ricordato a questo proposito che tutti, senza eccezioni, gli intellettuali con i quali Adorno si lega, anche al di fuori dell'Istituto, da Kracauer, a Benjamin, a Berg, sono ebrei: in una situazione del genere gli influssi tendono inevitabilmente a sommarsi ed accrescersi, al di là della consapevolezza soggettiva dell'autore.

Se possiamo affermare con una qualche certezza che l'ebraismo come religione non esercita un'influenza diretta su Adorno, più difficile è dire in che misura abbia per lui rilevanza l'ebraismo come condizione sociale. Per un lato va subito ricordato che obiettivamente nella Repubblica di Weimar molte delle restrizioni che colpivano gli ebrei sono ormai cadute, e quindi un ebreo, per giunta borghese, non incontra ostacoli specifici, se non in certe professioni particolari od in certi ambienti: lo stesso Adorno, ricordando l'antisemitismo incontrato dall'amico Kracauer a scuola, affermerà trattarsi di un caso « proprio insolito nella città commerciale di Francoforte »¹⁰; anche gli altri membri dell'Istituto saranno concordi nel dichiarare di non aver avuto par-

¹⁰ Th. W. Adorno, *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*, in « Neue Deutsche Hefte » (1964), n. 101; ripubblicato in *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965, p. 85. (Per le citazioni dei testi di Adorno pubblicati più volte, faremo di regola riferimento alla prima edizione in forma di volume, non mancando tuttavia di indicare, qualora esista, data e luogo di pubblicazione della eventuale prima edizione in senso assoluto, avvenuta spesso come saggio in riviste).

ticolari problemi derivanti dalla loro origine etnica, né tantomeno di aver avuto presagio alcuno delle persecuzioni future¹¹. Dall'altro lato è pur vero che i secoli di emarginazione devono in ogni caso far sentire il loro peso e che la tensione razzista che si scatenerà nei campi di sterminio deve pur farsi sentire, se non a livello raziocinante, almeno a livello sensitivo, specialmente nelle personalità intellettuali più sensibili. Che la situazione di ebreo non sia indifferente alle scelte culturali e politiche, è provato per esempio dal fatto che in molti intellettuali della Repubblica di Weimar origine ebraica e posizioni radicali coincidono. Quanto alle dichiarazioni dei francofortesi, la loro insistenza sulla non significatività della loro origine razziale induce quasi, per il suo carattere eccessivo, ad applicare quel tanto di Freud che basta per dedurne proprio l'opposto. C'è un passo dei *Minima Moralia*, intitolato *Der böse Kamerad* [Il cattivo camerata], che non figura nella traduzione italiana di Solmi, ma che mi pare di un certo interesse a questo proposito. L'apoforisma, probabilmente il più vecchio della raccolta, giacché è l'unico che rechi l'indicazione specifica di una data, il 1935, testimonia infatti esplicitamente la distinzione tra coscienza intellettuale e precognizione inconscia:

In realtà io dovrei poter derivare il fascismo dai ricordi della mia infanzia. [...] Lo scoppio del Terzo Reich stupì invero il mio giudizio politico, ma non la mia preparazione inconscia alla paura. Così dappresso mi avevano sfiorato i motivi della catastrofe permanente, così indelebilmente mi si erano impressi i segni ammonitori del risveglio tedesco, che li riconobbi poi uno per uno nei tratti della dittatura hitleriana. [...] Quelli le cui grida non avevano mai fine quando il primo della classe sbagliava, non hanno circondato ghignando il prigioniero ebreo, facendosi beffe del suo maldestro tentativo di impiccarsi? Quelli che non riuscivano a mettere insieme una frase ben fatta, pur trovando le mie tutte troppo lunghe, non hanno forse distrutto la letteratura tedesca per sostituirla con i loro scritti?¹².

Nel passo è poi interessante notare il salto logico tra l'immagine degli scolari che scherniscono il primo della classe e quella degli aguzzini che si fan beffe del prigioniero ebreo; il nesso tra le immagini si giustifica però pienamente se si pensa che l'ebreo Adorno è sempre a

¹¹ Cfr. le testimonianze in proposito (Weil, Pollock etc.) raccolte da M. Jay nel suo *The dialectical imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, London 1973, pp. 32-33.

¹² Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt am Main 1951; riedizione Frankfurt am Main 1962, p. 255.

scuola il primo della classe, tanto da saltare un intero anno scolastico « con uno speciale permesso del Ministero della Pubblica Istruzione »¹³; piú diretto invece — uno dei pochi casi in un testo che rifugge quasi sempre dall'elemento soggettivo immediatamente tale, che non sia depurato nella mediazione con l'universale — è il riferimento ai propri componimenti scolastici e all'opposizione che incontravano. Questi due ricordi di adolescenza ci suggeriscono cosí come il primo della classe ebreo Theodor Wiesengrund, se non subisce persecuzioni dirette da parte di insegnanti e compagni, sperimenta forse l'amara condizione di « diverso »; esperienze per ora inconse, ma che saranno portate a consapevolezza da nazismo e persecuzioni antisemitiche, e che a loro volta influenzeranno il modo con cui il nazismo verrà percepito emotivamente ed intellettualmente. Per limitata che si voglia, l'influenza del fattore etnico non può essere negata totalmente sul giovane Adorno; e se la si accetta, anche in forma ristretta, bisogna anche ammettere che i successivi avvenimenti storici, dal nazismo ai campi di sterminio, e le loro conseguenze piú direttamente personali, dall'impossibilità di insegnare alla necessità di emigrare, dovranno indubbiamente moltiplicare la portata di tali influenze¹⁴. Anche senza volerle ingrandire a dismisura, resta pur sempre il fatto che di esse si deve pur tenere conto, quando si considerino certi aspetti del pensiero di Adorno: dalla rilevanza data ad Auschwitz nel giudizio sul nostro tempo, al catastrofismo della visione storica, alla paralisi della prassi per paura regressiva di un ritorno del fascismo¹⁵.

Se uno degli elementi della « diversità » di Adorno è l'origine etnica, l'altro è la precocità intellettuale spinta alla genialità. A chiarirne questo secondo aspetto, ci è utile nuovamente un brano dei *Minima*

¹³ Th. W. Adorno, Lettera dattiloscritta a H. Claughton, 3 luglio 1934, cit.

¹⁴ Non è un caso che l'antisemitismo non costituisca oggetto di indagine nei primi anni di vita dell'Istituto, mentre invece i suoi membri gli dedicheranno alcuni anni dopo, nell'esilio americano, un'ampia indagine che costituisce a tutt'oggi il piú alto risultato nella ricerca sociale conseguito dall'Istituto stesso: i famosi *Studies on Prejudice*, ai quali partecipò lo stesso Adorno i cui contributi sono riuniti nel volume *The authoritarian Personality*, New York 1950 (trad. it. *La personalità autoritaria*, Milano 1973).

¹⁵ A. Künzli, autore di una delle piú feroci stroncature « da destra » di Adorno, *Linker Irrationalismus. Zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule*, Freiburg 1971, arriva addirittura a chiedersi se il pessimismo nevrotico di Adorno non derivi da un senso di colpa personale, davanti ai campi di sterminio, per aver rinnegato, col nome Wiesengrund, l'ebraismo del padre.

Moralia, Pianta di serra, che descrive, molto probabilmente in termini di derivazione autobiografica, la situazione difficile dei precoci:

Chi matura presto vive nell'anticipazione. La sua esperienza è aprioristica, una sensibilità che è presentimento, e saggia in immagini e parole ciò che solo più tardi sarà corrisposto in cose ed uomini. Questa anticipazione, saziata per così dire in sé stessa, allontana dal mondo esterno e presta facilmente al rapporto con quest'ultimo un carattere nevrotico ed infantile. [...] La direzione narcisistica degli impulsi, documentata dal predominio dell'immaginazione sulla sua esperienza, ritarda direttamente la sua maturazione. Solo più tardi egli sperimenterà, con brutale violenza, situazioni, angosce, passioni, che erano state infinitamente più miti nell'anticipazione; ed esse si trasformano, nel conflitto col suo narcisismo, in fattori di consunzione morbosa. Egli soccombe all'infantile, che aveva dominato un tempo quasi senza sforzo, e che ora reclama il suo prezzo¹⁶.

Il non essere mai divenuto pienamente adulto, l'incapacità a difendersi, la vulnerabilità, l'ipersensibilità, sono tutti tratti che quanti gli furono vicini saranno concordi nel considerare estremamente caratteristici della personalità di Adorno. A ciò non deve essere estranea anche la particolare situazione affettiva che caratterizza la sua infanzia. Il piccolo Teddie, così lo chiamano in famiglia e così lo chiameranno sempre gli intimi, è figlio unico; su di lui si concentrano così l'affetto e le attenzioni della madre e di una sorella di lei che vive in famiglia, le quali lo circondano di cure tanto eccessive da suscitare l'ironia dei conoscenti. In questa situazione il padre viene respinto in un ruolo secondario e non riesce ad influenzare in nessun modo il figlio, che non lo segue infatti, né nella professione, né nello sport, che, da schermitore eccellente, ne è la passione preferita; i timori e le apprensioni delle due « madri » impediscono addirittura che nell'educazione del piccolo Teddie entri ogni forma di esercizio fisico, come invece sta diventando di moda in Germania in questi anni, e come il padre, acceso fautore dello scautismo, desidererebbe¹⁷. E questi sono particolari biografici che, apparentemente aneddotici, si rivelano invece di un certo peso per la miglior comprensione di certi aspetti teorici. La propensione di Adorno

¹⁶ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it., Torino 1954, p. 157 (ediz. ted. cit., p. 211).

¹⁷ P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno*, in « Text + Kritik », *Sonderband Theodor W. Adorno*, München 1977, pp. 16-17. Sul carattere di Adorno cfr. anche P. von Haselberg, *Denken aus Protest* e J. Habermas, *Th. W. Adorno wäre 55. Jahre alt geworden*, in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, a cura di H. Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1971, pp. 26 ss. e 39 ss.

per l'arte « malata », la sua tendenza a cogliere, anche se non a teorizzare sempre apertamente, un nesso tra sensibilità intellettuale e cagionevolezza fisica, il suo disprezzo per il culto della salute e dell'esercizio fisico, esprimendosi in affermazioni del tipo « quelli che, in Germania, esaltavano il corpo, ginnasti e camminatori, hanno sempre avuto la massima affinità all'omicidio »¹⁸, sono motivi in cui non si può escludere sia penetrato anche qualche elemento autobiografico. Così pure nell'esame dell'atteggiamento negativo in genere del pensiero adorniano, nel suo timore di ogni prassi, nella sua chiusura nella contemplazione artistica, sarebbe probabilmente un purismo eccessivo rifiutare ogni considerazione del doppio rapporto materno che sembra dominare l'infanzia di Adorno assieme al conflitto-assenza del padre.

Ciò che è tuttavia indubbio, è che madre e zia esercitano un'influenza decisiva sul giovane Adorno nella determinazione dei suoi interessi. La madre infatti è stata, fino al matrimonio, una cantante di fama mondiale, mentre la zia Agathe è una pianista di notevole livello, accompagnatrice della famosa Adelina Patti. È quindi direttamente dalla madre, anzi dalle due madri, giacché per la zia Adorno nutrirà sempre un affetto non inferiore a quello, già profondissimo, per la madre, che egli impara l'amore per la musica¹⁹.

Il rapporto con la musica tenderà così a confondersi con quello con l'infanzia e si tingerà più tardi della nostalgia della relazione dolcissima con la madre e con la zia. Questa circostanza può forse spiegare certi aspetti della musicologia adorniana, quali per esempio la predilezione per la musica in cui, come in Mahler, è ravvisabile la *Sehnsucht*. Ma forse la nostalgia per il paradiso perduto dell'infanzia può anche suggerire un'ipotesi sulle possibili radici della curvatura utopica dell'intera filosofia adorniana: la nostalgia in Adorno si rifiuterebbe di fissarsi regressivamente e si rovescerebbe invece nel vagheggiamento,

¹⁸ M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947; ripubblicata Frankfurt am Main 1969 e 1971, p. 210; trad. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966, p. 251. Valutazioni negative sullo sport si trovano poi sparse un po' in tutta la produzione adorniana; cfr. per esempio il saggio su Veblen in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955; trad. it., *Prismi*, Torino 1972.

¹⁹ M. Horkheimer über Th. W. Adorno. Ein Gespräch am 8 August 1969, aufgezeichnet von Bernhard Landau, in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, cit., p. 20; Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 29 luglio 1935, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., pp. 91 e ss.

nell'anticipazione di un mondo liberato; il carattere inesauribile ed instancabile di questa nostalgia-tensione utopica che mai può soddisfarsi spiegherebbe infatti, almeno in parte, quello che costituisce, come vedremo, uno degli elementi piú sconcertanti del pensiero adorniano: il persistere di un'indomabile tensione utopica all'interno di una disamina radicalmente sconsolata della realtà che parrebbe scoraggiare ogni utopia²⁰. Quel che è certo, al di là dell'interpretazione che se ne vuol dare, è che il tema dell'infanzia è una presenza costante nelle pagine di Adorno, fin dalle primissime da lui pubblicate; già gli aforismi di « Anbruch » del 1927-1929 sono ricchi di riferimenti all'esperienza del bambino e all'infanzia: dal ricordo delle catastrofi sperimentate attraverso le immagini dei libri illustrati per fanciulli, al raffronto fra compositore e bambino alla tastiera, fino al passo immediatamente autobiografico sul contrasto tra lo Strauss, così come il piccolo Theodor se lo era immaginato sulla base dei discorsi della madre e della zia, e lo Strauss studiato sulle partiture a quindici anni²¹.

Tornando ora all'ambiente musicale che circonda il giovanissimo Adorno, va aggiunto che anche Amorbach, il piccolo villaggio della Franconia, a circa 80 km da Francoforte, dove la famiglia Wiesengrund suole trascorrere le vacanze estive, è fonte di stimoli in direzione della musica: esso è infatti frequentato da cantanti e musicisti che affascinano con i loro discorsi il già figlio d'arte Adorno, il quale ben presto inizia studi sistematici di musica, avendo come maestri, per il piano Eduard Jung e per la composizione Bernhard Sekles, che è anche maestro di Hindemith²². Ancora adolescente, il giovane Wiesengrund è già un frequentatore appassionato ed attento della vita musicale francofortese, come testimoniano le recensioni di concerti ed opere che egli pubblica tra il 1921 ed il 1924, principalmente sulla rivista francofortese del tempo « Neue Blätter für Kunst und Literatur ». In esse vediamo il non ancora ventenne Adorno recensire con disinvoltura esecuzioni di Sekles, Bartok, Hindemith, Schönberg, e spingersi fino a

²⁰ Il nesso infanzia-nostalgia-utopia è stato affrontato da T. Perlini, *Infanzia e felicità in Adorno*, in « Comunità », XXIV (1970), n. 161-162, pp. 60 e ss.

²¹ Th. W. Adorno, *Motive II, Motive III, Motive IV*, in « Anbruch », numeri, 6, 7 e 9-10, 1928 e 1929; ripubblicati in *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main 1963.

²² Th. W. Adorno, *Amorbach*, in *Ohne Leitbild. Parva Ästhetica*, Frankfurt am Main 1967.

tracciare profili musicali di compositori come Bartok e Hindemith. Molte di queste recensioni sono purtroppo di assai difficile o impossibile reperimento, trattandosi di riviste che spesso sono andate perdute negli incendi della guerra. Accessibile con facilità è solo il ritratto *Paul Hindemith*, pubblicato dal diciannovenne Wiesengrund, nel 1922, sulla già citata « Neue Blätter für Kunst und Literatur »; esso infatti è stato ripubblicato da Adorno, insieme ad altri scritti su Hindemith, nella raccolta di scritti musicali *Impromptus* del 1968. Gli articoli dedicati a Hindemith, riuniti sotto il titolo comune di *Ad Vocem Hindemith. Eine Dokumentation*, contengono fra l'altro un'autocritica relativa all'articolo del 1922, scritta nel 1962 per la serie televisiva *Autocritica del critico*. Il giovanile profilo di Hindemith viene scelto da Adorno proprio perché si presta ad essere sottoposto a critica: infatti « quasi nulla gli va piú bene di esso », che gli pare un misto di « sfacciataggine » e « assennatezza provinciale » che può solo suscitare vergogna. In particolare egli osserva come la « mancanza di mestiere » lo abbia indotto ad affidarsi alla « casualità del mero gusto », ad accontentarsi di « vaghe impressioni », invece che di analisi di « problemi tecnici » con « concetti tecnici », mentre la giovane età lo avrebbe reso incapace di sottrarsi all'« opinione pubblica », a quei « cliché musicali dominanti » da cui sarebbe stato liberato « solo dalla scuola di Vienna »²³. In effetti vi è poco o nulla dell'Adorno successivo, del feroce critico di Hindemith che conosciamo, in questo scritto giovanile; del compositore egli dà infatti qui un giudizio sostanzialmente positivo, limitando in pratica i rilievi critici ai libretti delle opere (*Mörder Hoffnung der Frauen* di Oskar Kokoschka, *Sancta Susanna* di August Stramm e *Nusch-Nusch* di Franz Blei), il cui carattere radicale ed osceno gli pare solo rispondente al desiderio di « épater le bourgeois »²⁴. Del resto non c'è da stupirsi: Adorno per quanto precoce e geniale, ha, al momento dell'articolo, solo diciannove anni e lo stesso Hindemith, con soli ventisei, è ancora all'inizio del suo sviluppo.

L'attività musicale di Adorno si traduce anche in risultati pratico-

²³ Th. W. Adorno, *Ad vocem Hindemith V*, in *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, Frankfurt am Main 1968, pp. 75 e ss. [già pubblicato col titolo *Früher Irrtum*, in « Schweizer Monatshefte », XLIII (1964), n. 10].

²⁴ Th. W. Adorno, *Ad vocem Hindemith I*, in *Impromptus*, cit., pp. 53 e ss. [già pubblicato col titolo *Paul Hindemith*, in « Neue Blätter für Kunst und Literatur », IV (1921-22), n. 7].

musicali: già nel 1920 il giovane Wiesengrund compone quartetti e se li fa eseguire privatamente dal quartetto Rebner, in cui Hindemith è suonatore di viola²⁵. Il valore di questi primi tentativi non deve essere trascurabile, se il compositore e direttore d'orchestra francese René Leibowitz avrà ad osservare che « già la sua prima composizione a me nota — la prima delle sei bagattelle per voce e piano del 1923 — mostra una maturità di composizione²⁶.

²⁵ Th. W. Adorno, *Ad vocem Hindemith. Präludium*, in *Impromptus*, cit., p. 52.

²⁶ R. Leibowitz, *Der Komponist Th. W. Adorno*, in *Zeugnisse Th. W. Adorno zum 60 Geburtstag*, Frankfurt am Main 1963, p. 356.

2. - IL SOGGIORNO VIENNESE

Nella primavera del 1924, alla festa francofortese della *Allgemeine Deutsche Musikverein*, Adorno ha modo di ascoltare la prima esecuzione di tre frammenti del *Wozzeck*. Ne rimane tanto colpito, che prega il conoscente Hermann Scherchen, il direttore d'orchestra scomparso nel 1966, di presentarlo ad Alban Berg, e « in un paio di minuti si fu d'accordo che io dovessi andare a Vienna come suo allievo; io dovevo attendere il mio esame di laurea in luglio. Il trasferimento a Vienna fu differito fino ai primi giorni del gennaio 1925 »²⁷.

A Vienna Adorno resterà più di un anno. Per tutto questo periodo egli si recherà due volte alla settimana dal musicista viennese, nel suo appartamento di Trauttmansdorfgasse, nel quartiere di Hietzing.

L'ampia monografia dedicata da Adorno a Berg nel 1968, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* [Berg. Il maestro del minimo passaggio], densa di richiami immediatamente autobiografici e direttamente personali, come pochi altri testi adorniani, ci mostra in tutta chiarezza il profondo legame affettivo ed umano che lega il giovane Wiesengrund al suo maestro, al di là del rapporto meramente didattico in senso stretto. È del resto questa una caratteristica di tutto lo sviluppo intellettuale di Adorno: ad ogni sua fase noi vediamo corrispondere un legame profondo con un intellettuale più anziano, amico e maestro ad un tempo; prima di Berg ci sono già stati, e lo vedremo nel capitolo successivo, Siegfried Kracauer e Hans Cornelius, dopo Berg, verranno Walter Benjamin e Max Horkheimer. La profonda sensibilità, l'urgente bi-

²⁷ Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968; ripubblicato in *Gesammelte Schriften*, vol. 13, Frankfurt am Main 1971, p. 340.

sogno del contatto umano fanno sí che la personalità di Adorno abbia bisogno per svilupparsi del dialogo vivo con gli altri, che non possa accontentarsi solo dei libri: significativo a questo proposito è che una delle opere più conosciute e più rilevanti di Adorno, la *Dialettica dell'illuminismo*, sia, caso per lo meno insolito nella storia della filosofia, scritta a quattro mani con l'amico Horkheimer.

Presa visione di alcune composizioni dell'allievo, Berg decide fin dall'inizio di non procedere con lui scolasticamente, ma di dedicare le ore di lezione interamente all'analisi e discussione delle composizioni di Adorno²⁸. Ben presto il rapporto tra maestro ed allievo si approfondisce ulteriormente per assumere il carattere di quello tra artista maturo ed artista *in fieri*. Da una parte c'è l'ormai smaliziato Berg, con il suo scetticismo e la sua ironia, artista ormai fatto e sicuro del proprio valore, che sa e vuole concedersi momenti anche di pausa e di rilassamento; dall'altro il giovane artista, infiammato dal sacro furore dei neofiti, tutto proteso ed interessato solo a ciò che sia arte ed impegno intellettuale. Il carattere « bestialmente serio », come egli stesso piú tardi lo definirà²⁹, dell'Adorno studente di musica a Vienna, è confermato anche dallo scrittore ungherese Arthur Koestler, che, trovandosi a dividere con lui per un certo periodo la pensione, ne ebbe l'impressione di un giovane « timido, turbato ed esoterico »³⁰. Ma a differenziare l'allievo dal maestro, non vi sono solo l'età, l'esperienza e i diversi studi — Adorno è laureato in filosofia —; dietro a ciascuno ci sono due mondi diversi: l'ascetica Germania luterana da un lato, l'edonistica Vienna già imperiale dall'altro. Il serio e scrupoloso allievo tedesco, che si reca puntualmente a lezione dal maestro con la sua inseparabile borsa di pelle nera, viene spesso trascinato da questi nei piú raffinati ristoranti, e impara, accanto alla musica, « quella che si può chiamare la cultura austriaca 'dei sensi' »: lentamente « l'abituale disprezzo dello spirito tedesco per il sensuale », cede il passo alla « sensibilità per il buon mangiare e per il vino »³¹. Adorno assimila cosí l'edonismo viennese, che, come forse sempre ogni edonismo, in fondo è un edonismo tinto di profonda malinconia. Esso si accompagna, anzi è

²⁸ *Ibid.*, pp. 341 e 364.

²⁹ *Ibid.*, p. 361.

³⁰ A. Koestler, *Arrow in the Blue*, New York 1952, p. 131.

³¹ Th. W. Adorno, *Berg*, cit., pp. 343-344.

la conseguenza di un profondo, anche se non sempre percepito consciamente, pessimismo. Lo sfacelo dell'impero lascia un'incognita buia sul futuro: non resta che il presente, da vivere in tutta la sua intensità, nelle sue gioie che poi non ci saranno più. È quell'intreccio di volontà di perdersi nell'attimo e di consapevolezza della caducità, che già erano presenti nei valzer di Strauss, il cui fascino risiede proprio nella loro struggente melanconia. Questo clima così particolare della Vienna anni '20, esercita certamente un grande fascino sul giovane Adorno, che ne lamenterà alcuni decenni dopo l'irrimediabile scomparsa col conflitto mondiale: « malinconia viennese 1967: che non c'è più malinconia viennese », sono le parole con cui si apre il breve saggio *Wien, nach Ostern 1967* [Vienna, dopo la Pasqua 1967], che è tutta una commossa rievocazione di una città che ormai non c'è più. Della Vienna di un tempo Adorno pare rimpiangere anche un certo tipo di aristocrazia che egli dovette conoscere ed apprezzare:

Tra gli argomenti che cova il rancore contro gli intellettuali scomodi, il più stupido è certo quello che rinfaccia a loro il contrasto tra la loro mentalità e le loro frequentazioni aristocratiche. [...] Ciò che attira verso gli aristocratici e che spinge taluni di questi verso gli intellettuali è quasi tautologicamente semplice: che ambedue non sono dei borghesi. La condotta della loro vita non si svolge del tutto in balia del principio di scambio e i differenziati tra di loro godono di una libertà dalla costrizione dello scopo e del vantaggio pratico quanto altri mai. [...] Nei rapporti con costoro, una volta che essi si siano aperti, si scopre, come con nessun altro, una sorta di cura quasi materna; con nessuno sono i rapporti più leggeri, liberi da veleno psicologico; ciò consola nelle fasi di depressione come il ricordo di qualcosa un tempo familiare e da tempo perduto³².

La predilezione per l'aristocrazia è del resto una costante di Adorno. Egli ne ricercherà sempre la compagnia e anche negli anni del dopoguerra continuerà a trarre un profondo compiacimento dagli inviti nei salotti aristocratici, meglio ancora se dell'alta aristocrazia internazionale. Non solo. Egli stesso vorrà poi credere in una sua discendenza aristocratica, peraltro non sorretta da obiettive prove genealogiche, e amerà raccontare con orgoglio che la famiglia della madre sarebbe discesa dagli Adorno che dettero un doge a Genova nel XVI sec. e, attraverso questi, addirittura dalla famiglia patrizia dei Colonna. In questo contesto può così trovare una spiegazione l'impiego del doppio co-

³² Th. W. Adorno, *Wien. Nach Ostern 1967*, in « Süddeutsche Zeitung », 10-11 giugno 1967; ripubblicato in *Ohne Leitbild*, cit., p. 165.

gnome Wiesengrund-Adorno, con il quale firma i propri contributi fin dagli anni '20: esso da un lato è di per sé caratteristico dei nobili, dall'altro gli permette di introdurre, accanto al borghese cognome paterno, quello più aristocratico ed esotico della madre. Al doppio cognome Adorno resta fedele fino all'emigrazione, nel 1938, in America, dove Pollock lo pregherà di lasciar cadere il Wiesengrund, a causa dei troppi nomi ebraici che figurano sulla lista dell'Istituto. Questo fascino dell'aristocrazia Adorno lo spiega nel passo citato con la possibilità di ritrovare in essa quei tratti di affabilità, delicatezza e umanità che ormai sarebbero scomparsi nella borghesia; di fronte all'inumanità dilagante, non resta che ricercare l'umanità là ove essa si è ritirata, in quegli ambienti che più sono immuni dal rovinoso diffondersi dello scambio. Questa giustificazione ideologica di Adorno, il cui tono di sicurezza ostentata non riesce a nascondere la debolezza degli argomenti, ci fornisce però elementi importanti per comprendere la genesi di questo atteggiamento adorniano. Emerge infatti dal passo citato un profondo, quasi disperato bisogno di relazioni libere da competitività e affarismo, improntate a quell'affetto che è la nota dominante dei rapporti sempre rimpianti con la madre e con la zia: non a caso si parla di « cure quasi materne ». Cresciuto nel rapporto esclusivo con le due madri e nell'assenza-conflitto del padre, Adorno rifugge dalle relazioni umane in cui entra l'elemento paterno degli « affari » (lo « scambio ») e ricerca quelle con coloro che, come la madre e la zia, non si occupano di affari — gli aristocratici. Probabilmente non si tratta neppure di una scelta: cresciuto sotto la protezione di un attento amore materno che lo ripara da ogni durezza del mondo, l'Adorno adulto — e vien qui da pensare a Marcel Proust e al fascino dei Guermantes — non può probabilmente sopportare costituzionalmente tutto ciò che non sia improntato alle buone maniere, alla delicatezza, alla discrezione e alla raffinatezza. Certo è che questo diventa l'elemento decisivo nella scelta delle relazioni, con tutte le conseguenze anche paradossali che ne possono derivare. Davanti al bisogno di buone maniere e raffinatezza, Adorno non esita a porre in secondo piano, anzi a trascurare totalmente, divergenze ideologiche e politiche. Significativo a questo proposito è l'episodio, risalente all'autunno del 1932, e riferito da Peter von Haselberg, allora studente di Adorno, secondo cui il filosofo francofortese, pur messo al corrente delle opinioni dichiaratamente filohitleriane di un industriale dal quale si appresta a recarsi a cena, vi si reca ugualmente, e anzi redar-

guisce l'amico che gli ha dato l'informazione per la sua mancanza di discrezione che rischia di rovinare « una bella serata »³³. L'intransigente critica della società non sembra né ora, né mai impedire ad Adorno di frequentare con piacere la *high society*. Sarebbe grossolano voler fondare su questo aspetto personale un giudizio sulla sua attività teorica, tuttavia bisogna ammettere che un qualche conto se ne deve pur fare. Anche se si vogliono evitare conclusioni tanto generali quanto indeterminate, bisogna riconoscere che queste inclinazioni aristocratiche di Adorno possono aver esercitato un loro peso nella genesi di certi concetti adorniani, quali per esempio quello di « aura » in estetica, quello di « tatto » in morale, o quello di « industria culturale » in sociologia.

Berg rappresenta anche per il timido artista francofortese la possibilità di potersi introdurre negli esclusivi ambienti dell'avanguardia musicale viennese. Grazie al maestro, Adorno fa la conoscenza di Eduard Steuermann, pianista d'origine ebreo-polacca, allievo di Busoni ed esecutore fidato di Schönberg; in lui trova un ottimo maestro di pianoforte e presto anche un amico³⁴. Sempre a casa Berg, Adorno incontra Soma Morgenstern, al cui circolo di musicisti polacchi appartengono Jascha Heurich e Karol Rathaus, e tramite Berg conosce Schönberg e Webern. Il prestigioso e famoso circolo di Schönberg, tanto sognato dal giovane Adorno, lo deve però deludere: sarà colpa della nuova moglie di Schönberg, delle dimensioni di Vienna o di altro ancora, ma il circolo non è più quello di un tempo; i vari membri si vedono poco tra di loro e Adorno non trova quella vivacità di scambi intellettuali e di contatti umani da lui desiderata³⁵.

Berg è anche un appassionato e attento frequentatore delle lezioni di Kraus, e non manca di condurvi anche Adorno, che non perde così, per tutto il soggiorno a Vienna, neppure una lezione del brillante e feroce scrittore viennese, instancabile autore e redattore dei rossi quaderni della « Fackel »³⁶. A Kraus Adorno dedicherà il lungo saggio *Sittlichkeit und Kriminalität*; in esso, accanto ad alcune prese di posizione critiche, inevitabili del resto con un personaggio così contraddittorio,

³³ P. von Haselberg, *Wiesengrund - Adorno*, cit., pp. 15-18.

³⁴ Th. W. Adorno, *Nachruf auf einen Pianisten*, in « Süddeutsche Zeitung », 28-29 novembre 1964; ripubblicato col titolo *Nach Steuermanns Tod*, in *Impromptus*, cit.

³⁵ Th. W. Adorno, *Berg*, cit., p. 361.

³⁶ *Ibid.*, p. 357.

il filosofo francofortese esprimerà una valutazione sostanzialmente positiva dello scrittore viennese, soprattutto per quanto riguarda i suoi meriti stilistici: « Uno scrittore che nella forza linguistica della singola formulazione, nella pregnanza del dettaglio, nella ricchezza delle forme sintattiche, non fu superato da nessuno dei suoi contemporanei tedeschi od austriaci »³⁷. Anche altrove, ove Adorno si trova a discutere dello stile, ritorna come riferimento costante la prosa di Kraus, come esempio di una lingua che riesce a sottrarsi alla barbarie³⁸. Indubbiamente l'incontro con Kraus deve essere uno dei fattori che contribuiscono alla nascita dell'affascinante prosa adorniana. Il rifiuto della frase fatta, l'agilità sintattica spinta al funambolismo, il gusto per l'aforisma e l'espressione pregnante, sono gli elementi più appariscenti di questa affinità tra la prosa dell'autore dei *Minima Moralia*, e quella di colui che passò, per usare una sua espressione, le proprie notti a fare una vergine di colei, la lingua tedesca, che prima era stata ridotta al rango di una « sfacciata prostituta ». Ma Kraus non è solo l'infaticabile fustigatore della squallida prosa dei quotidiani: tramite la denuncia della corruzione della parola, egli denuncia la mutilazione della natura ad opera della società borghese. Ecco che allora uno studio approfondito di Kraus, che invece è in gran parte un autore ancora da scoprire, farebbe prender qui contorni più definiti al debito reale di Adorno verso l'autore della « Fackel », debito che verosimilmente è più ampio di quanto egli non riconoscerà, e che in ogni caso va al di là degli influssi stilistici. Oltre alla tematica della natura mutilata, che troverà ampia espressione nella *Dialettica dell'illuminismo*, si potrebbe anche far riferimento all'atteggiamento di rimpianto di Kraus per le forme sociali del passato, che ritroviamo, seppur liberato dai momenti più conservatori, nelle pagine dei *Minima Moralia* incentrate sul recupero parziale delle autonomie borghesi tradizionali. Lo stesso Benjamin del resto, che vedremo eserciterà un'influenza decisiva sul giovane Adorno, sarà tutt'altro che insensibile a Kraus, come testimonia il saggio che gli dedicherà, tributandogli, per certi rispetti, riconoscimenti più estesi ed appassionati di quelli di Adorno³⁹.

³⁷ Th. W. Adorno, *Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus*, in *Noten zur Literatur III*, cit., p. 75.

³⁸ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. cit., p. 82 (ediz. ted. cit., p. 106).

³⁹ W. Benjamin, *Karl Kraus*, in *Schriften II*, Frankfurt am Main 1955; trad. it. in *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino 1973. Lo stesso Adorno peraltro nell'*In-*

A Vienna vive ed insegna anche Freud, le cui ricerche suscitano vivace e vasta risonanza. Le dottrine freudiane, che tanta importanza avranno nel pensiero adorniano, suscitano evidentemente subito l'interesse del giovane Adorno: la prima tesi di dottorato del 1927, *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*, sarà infatti dedicata, come vedremo nel secondo capitolo, proprio ad una disamina della dottrina freudiana, a conferma di un interesse nato probabilmente durante il soggiorno viennese.

In un testo pubblicato nel 1932 sulla rivista dell'Istituto, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* [Sulla situazione sociale della musica], che è, come vedremo più avanti, il manifesto, per così dire, della filosofia della musica adorniana, nonché della sua estetica in generale, Adorno accosterà significativamente Schönberg, Freud e Kraus quasi ad indicarci, in una volta, il suo debito con Vienna:

Come lui [Freud] e Karl Kraus, rispetto ai cui sforzi di purificazione linguistica la sua purificazione del materiale musicale fornisce il *pendant*, il viennese Schönberg va annoverato tra quelle manifestazioni dialettiche dell'individualismo borghese — prendendo la parola proprio in generale — che lavorano, senza preoccupazione alcuna di una totalità sociale pensata in precedenza, nei loro presunti campi « specialistici », finendo però per giungere in questi a soluzioni che si rovesciano invece abbattendole contro le premesse dell'individualismo⁴⁰.

In Freud infatti « l'analisi della coscienza e dell'inconscio individuali », porta alla « obiettiva dialettica della coscienza dell'uomo nella storia »; il confronto della « vita borghese con la sua propria norma del giusto individuale », induce Kraus a « portare a compimento per la seconda volta nella sfera della 'sovrastruttura' la concezione del socialismo »; il mero seguire « solo nelle conseguenze sue proprie » la « musica espressiva dell'individuo borghese privato », conduce Schönberg all'« *Aufhebung* » di questa musica e alla sua sostituzione con la musica

roduzione alla raccolta *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied und Berlin 1969 (trad. it., *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino 1972, pp. 58 e ss.), sceglie proprio Kraus assieme a Freud come esempio di un procedere che, pur non rispettando i criteri di « scientificità » sostenuti dal positivismo e dalla scienza ufficiale, raggiunge in realtà una comprensione della realtà oggettiva di gran lunga maggiore di quella ottenuta con i procedimenti rigorosi e verificabili della scienza ufficiale.

⁴⁰ Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », I (1932), n. 1-2, p. 109.

dodecafonica, la cui struttura di « perfetta costruzione, razionale » è « assolutamente inconciliabile con la presente costituzione della società »⁴¹. Ma non è solo « l'individualismo dialettico » l'elemento comune ai tre pensatori viennesi; Adorno indica anche altre analogie: l'impulso a dar espressione all'inconscio, comune a Freud e a Schönberg, e la critica ad ogni « ornamento » stilistico che sia d'ostacolo alla libera espressione dell'inconscio, rilevabile sia in Schönberg che in Kraus; per quanto riguarda quest'ultimo punto, Adorno fa il nome di un altro austriaco, Adolf Loos, l'architetto amico di Schönberg e collaboratore dell'« Anbruch », che nel suo *Ornamento e delitto* (1908) aveva duramente polemizzato con gli esponenti della Secessione Viennese, in nome di un'opposizione radicale ad ogni « ornamento »⁴². Questo raffronto, per certi aspetti indubbiamente ardito, fra Freud, Kraus, Schönberg e Loos, è assai indicativo del carattere estremamente interdisciplinare degli interessi di Adorno, ed al contempo della sua straordinaria capacità di unificare le diverse esperienze intellettuali. Egli non solo, lungi dal chiudersi nel campo di una disciplina specialistica, indirizza i suoi sforzi in direzioni diverse, ma è capace anche di trovare le mediazioni ed i punti di contatto tra i vari ambiti di interesse, riuscendo così a sfuggire al pericolo di quell'ecclettismo dispersivo, a cui spesso sono condannati coloro che si ribellano allo specialismo; ciò non esclude poi naturalmente che l'unificazione così operata, per le caratteristiche con cui vien svolta, non ricada a sua volta in rischi notevoli, sebbene, come vedremo, di natura differente.

Berg, Schönberg, Freud, Kraus: Adorno sembra riuscire ad assimilare in un anno molto della Vienna d'avanguardia non solo in campo musicale ma anche filosofico e letterario. Anche per quanto riguarda Wittgenstein ed il circolo di Vienna, lo spazio che Adorno gli dedicherà nella sua prolusione accademica del 1931, fa supporre un certo interesse, anche se probabilmente non molto approfondito⁴³. Un grande viennese che Adorno pare trascurare è Musil, attivo già nel 1925 come critico letterario e saggista, anche se non ancora noto come autore dell'*Uomo senza qualità*, il cui primo volume, iniziato nel 1921,

⁴¹ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁴² *Ibid.*, p. 110.

⁴³ Th. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, manoscritto datato 7 maggio 1931, pubblicato in *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt am Main 1973; trad. it. *L'attualità della filosofia*, in « Utopia », III (1973), n. 7-8.

verrà pubblicato solo nel 1931; in ogni caso, anche dopo la pubblicazione del capolavoro musiliano, che tanto sembrerebbe congeniale ad Adorno — basti pensare al suo raffinato saggismo, al gusto per la micrologia e all'attenzione per il nesso razionalità formale-irrazionalità sostanziale —, il filosofo francofortese non dedicherà allo scrittore viennese che un paio di rapidi accenni, anche se di carattere positivo⁴⁴. Ignorata invece totalmente è la Vienna dell'avanguardia politica, dei pensatori marxisti riuniti attorno alle riviste legate al movimento operaio, come l'« Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung »; un disinteresse questo per l'avanguardia politica che in fondo sarà sempre caratteristico di Adorno, tanto quanto la profonda attrazione per l'avanguardia culturale.

Il periodo viennese segna anche un notevole incremento dell'attività pubblicistica: tra il 1925 ed il 1929, egli pubblica una cinquantina di contributi critico-musicali, per lo più in « Pult und Taktstock », « Die Musik » e « Anbruch », rivista quest'ultima di cui assume anche la direzione nel 1929 per mantenerla fino al 1930⁴⁵. Non si tratta mai di saggi o di articoli estesi: sono piuttosto resoconti di festivals, recensioni di esecuzioni concertistiche ed operistiche (Bela Bartok, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Anton Webern, Kurt Weil, e soprattutto Schönberg) ed aforismi. Pur trattandosi di contributi tutti di limitata estensione, Adorno ne ripubblicherà alcuni più di trent'anni dopo in due raccolte di scritti musicali, *Quasi una fantasia* nel 1963 e *Moments Musicaux* nel 1964. La seconda raccolta contiene, di questo periodo, *Schönbergs Bläserquintett* (1928), *Schubert* (1928) e *Nachtmusik* (1929), mentre la prima riporta integralmente la serie di aforismi intitolata *Motive*, apparsa su « Anbruch » dal 1927 in avanti. Effettivamente non stupisce che Adorno pubblici dopo tanti anni questi contributi giovanili: pur essendo posti nelle citate raccolte accanto a saggi scritti venti o trent'anni dopo, essi non mostrano, almeno di primo acchito, particolari momenti di contrasto e differenziazione, mentre mol-

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in « Akzenten », I (1954), n. 5; *Erpresste Versöhnung*, in « Der Monat » (1958), n. 122; ripubblicati rispettivamente in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958, p. 68 e *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961, p. 177. In proposito cfr. le osservazioni di T. Perlini in *Che cosa ha veramente detto Adorno*, Roma 1971, pp. 24-25; il testo contiene anche interessanti accenni al clima culturale della Vienna anni '20 e ai suoi possibili influssi su Adorno.

⁴⁵ Cfr. « Anbruch », XI (1929), n. 1, p. 3 e XIII (1931), n. 1, p. 31.

tissimi sono gli elementi di comunanza. La forma in primo luogo: la scelta dell'aforisma, una scelta che dimostra l'insofferenza per la sistematicità, che indica il rifiuto per un procedere secondo schemi rigidi di consequenzialità formale e che palesa la predilezione per le singole osservazioni, per i singoli nuclei concettuali, lasciati nella loro autonomia. Lo stile: la presenza di una preoccupazione, di una cura linguistica più da artista che da filosofo, volta più all'armonia e alla musicalità della frase, che non alla sua asettica chiarezza logica, unita al contempo ad un'insofferenza per la frase fatta e il gergo dei letterati, che si traduce nella ricerca puntigliosa dell'espressione concisa e pregnante. Non è ancora proprio lo stesso stile dei *Minima Moralia*: c'è ancora qui una ricerca un po' troppo facile dell'effetto e manca la caratteristica anticipazione del pronome relativo, ma indubbiamente la mano è la stessa. E non si tratta solo di stile. Pur nella forma episodica dell'aforisma, troviamo già qui enunciati quelli che saranno alcuni dei massimi capisaldi della musicologia adorniana. Innanzitutto la sua caratteristica principale, quella che apologeti e detrattori sono concordi nel ritenere il suo elemento specifico, e forse il suo merito principale: la compresenza delle analisi più tecniche di testi musicali, e delle considerazioni più generali su di essi, dell'analisi immanente più rigorosa e puntuale, e dell'uso più spregiudicato di riferimenti a campi extramusicali; in un aforisma del 1929 Adorno afferma infatti il carattere complementare nella considerazione della musica, sia dello « specialista » che del « dilettante », e proclama la necessità di una musicologia capace di comprenderli entrambi, in grado di fonderli in un'unica figura, quella del « critico », ossia di colui che sa ascoltare al contempo « immanentemente » e « radicalmente dal di fuori » la musica, che sa « pensare insieme la tecnica dodecafonica ed il sentimento del bambino davanti alla Butterfly sul grammofono »⁴⁶. Anche il rapporto arte-sviluppo storico, uno dei punti archimedei della musicologia adorniana, lo troviamo già enunciato in un aforisma del 1928, in quella sua forma tutta particolare che differenzierà radicalmente l'estetica adorniana da quella marxista tradizionale: « L'opera concreta non si lascia mai ricostruire a partire dalla totalità storica, è invece la totalità storica ad esser rinchiusa nelle sue

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Motive IV: Musik von Aussen*, in « Anbruch », XI (1929), n. 9-10; ripubblicato in *Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main 1963, p. 35.

piú piccole cellule »⁴⁷. Pur espresso in modo lapidario, questo è indubbiamente il motivo di fondo secondo cui Adorno vedrà sempre il rapporto tra musica e realtà storico-sociale: non generazione dell'una da parte dell'altra, quanto piuttosto armonia fra l'una e l'altra, nel senso che l'arte esprime, rappresenta, quando è veramente tale, di necessità, la realtà storica; compito della musicologia non è quindi quello di ricondurre l'opera alla sua realtà storica, alla sua matrice sociale, quanto piuttosto di ricercare dentro all'opera la realtà storica. Un altro motivo centrale dell'estetica adorniana che vediamo presentarsi in queste pagine con una certa insistenza, è quello della diffidenza nei confronti dell'arte serena e della preferenza per le opere in cui si manifesta il dolore, come per esempio in un aforisma del 1928 dedicato alla *serenitas* della *Neue Sachlichkeit*. In esso Adorno si chiede sconcertato perché mai « noi si dovrebbe esser d'un tratto tutti contenti » e adottare la « smorfia del *keep smiling* »; risposto che l'obiettivo della cosiddetta *serenitas* è in realtà l'occultamento del vuoto e dell'artificiosità, conclude lapidariamente che « c'è un'autentica serenata in questi giorni, quella di Schönberg. Essa non è proprio così allegra »⁴⁸. Quanto osservato assume una rilevanza ancora maggiore ai fini della nostra indagine, se si considera che le caratteristiche che abbiamo visto accennate in questi aforismi, non saranno poi solo le caratteristiche della musicologia, ma anche quelle dell'estetica adorniana in genere. Intreccio di analisi rigorosamente immanenti e di considerazioni filosofico-socio-psicologiche, rifiuto del criterio della riconduzione dell'arte alla struttura socio-economica e ricerca invece dentro ad essa della totalità storica, rifiuto dell'arte positiva come menzognera e privilegiamento di quella negativa come veritiera ed eversiva: questi sono infatti anche i tratti dominanti della critica letteraria adorniana e, piú in generale, della sua estetica. Fin da adesso appare cosí quello che vedremo confermato via via nel corso della nostra indagine: l'estetica adorniana non è figlia della filosofia, ma della musicologia; è a livello di quest'ultima che nascono quelle categorie estetiche che Adorno applicherà poi anche ad altre forme artistiche, in special modo alla letteratura. La musicologia, e questo è un altro elemento di grande importanza che dovremo tenere sempre

⁴⁷ Th. W. Adorno, *Motive II*, in « Musikblätter des Anbruch », X (1928), n. 6; ripubblicato in *Quasi una fantasia*, cit., p. 24.

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Motive II*, in « Musikblätter des Anbruch », X (1928), n. 6; ripubblicato in *Quasi una fantasia*, cit., p. 23.

ben presente, è infatti l'ambito su cui il giovane Adorno concentra i suoi interessi e quello in cui raggiunge prima una maturità teorica; negli altri campi, dall'estetica alla sociologia, alla stessa filosofia, egli raggiungerà invece solo più tardi un'autonomia teorica, quando vi indirizzerà quelle energie in un primo tempo focalizzate sulla musica. E questa è una circostanza di cui va tenuto il debito conto, sia nella disamina globale del pensiero di Adorno, sia nello studio di suoi aspetti particolari che poco sembrerebbero avere in comune con la musica, come la filosofia o la critica letteraria.

Inutile, per esempio, probabilmente pensare di venire a capo dell'origine e dei caratteri dell'utopismo di Adorno, del suo paradossale intreccio di pessimismo disperato e incrollabile speranza, limitandosi ai soli testi filosofici, e alle sole coordinate culturali filosofiche e sociologiche. Le affermazioni in proposito contenute nei *Minima Moralia*, nella *Dialettica Negativa* o negli *Appunti su Kafka* sono tentativi di razionalizzazione e di sistematizzazione teorica di motivi espressi per la prima volta in ambito musicale. La prima formulazione del nesso dolore-anticipazione utopica non si trova infatti in un testo filosofico o sociologico, ma conclude un saggio critico musicale del 1928:

Davanti alla musica di Schubert sgorgano le lacrime dagli occhi, senza prima consultare l'anima: così reale essa irrompe in noi. Noi piangiamo, senza sapere perché; perché non siamo ancora come quella musica promette, e in innominata gioia che essa ha solo bisogno così d'essere, per assicurarci che un giorno così saremo. Noi non possiamo leggerle; ma essa tien davanti agli occhi atrofizzati e inondati le cifre della conciliazione finale ⁴⁹.

⁴⁹ Th. W. Adorno, *Schubert*, in « Die Musik », XXI (1928), n. 1; ripubblicato in *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928 bis 1962*, Frankfurt am Main 1964, p. 36.

II

IL GIOVANE ADORNO E LA FILOSOFIA
(1903 - 1929)

1. - L'ADOLESCENZA E L'ESPRESSIONISMO

Nonostante il fascino di Vienna e l'amore per la musica, nel 1926 Adorno è nuovamente a Francoforte, dove tenta nell'anno successivo il dottorato in filosofia con la tesi *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre* [Il concetto di inconscio nella dottrina trascendentale dell'anima]. Anche l'interesse per la filosofia risale del resto alla prima giovinezza di Adorno, quando, ancora ginnasiale, dedica con regolarità i sabati pomeriggio alla lettura della kantiana *Critica della ragion pura*, assieme all'amico Siegfried Kracauer, conosciuto « verso la fine della prima guerra mondiale »¹.

Nel saggio *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*, Adorno riconosce il suo debito verso l'originale pensatore, anch'egli di origine ebraica, e l'influsso determinante da lui esercitato sul suo sviluppo intellettuale. Riguardo alle letture comuni della *Critica della ragion pura*, afferma che « non esagero per nulla se dico che debbo di più a queste letture che ai miei insegnanti d'università »; a queste letture fa risalire l'atteggiamento suo successivo di fronte ai testi classici, consistente nel non lasciarsi impressionare dalla loro « unità e consonanza sistematica » e nel considerarli come « una sorta di scritto cifrato », come « campi di forza », attento al gioco delle forze che si affaticano sotto la superficie di conchiusa sistematicità. Il Kant di Kracauer è un Kant in polemica con quello del « soggettivismo gnoseologico furiosamente sistematico », tipico del neokantismo, che in Kant non vede altro che un'« analisi delle condizioni dei giudizi scientificamente validi ». Alla base dell'ostilità dichiarata di Kracauer nei confronti della sistema-

¹ Th. W. Adorno, *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*, cit., p. 83.

ticità, si troverebbe per Adorno la scelta consapevole dell'espressione contro la logica: « Il suo rapporto con la verità era che il dolore faccia ingresso nel pensiero senza venir né regolato, né addolcito, perché altrimenti il pensiero lo volatilizza ». E anche qui Adorno non manca di riconoscere il proprio debito: « Senza che io me ne potessi render pienamente conto, scoprii per la prima volta con Kracauer il momento espressivo della filosofia: dire ciò che uno sente »². Riconoscere il debito verso Kracauer è poi riconoscere anche quello nei confronti di Simmel, direttamente conosciuto da Kracauer: Simmel come colui che rimproverò alla filosofia la scarsa attenzione ai dolori dell'uomo, come quello che, assieme a Scheler, per primo unì l'interesse filosofico a quello sociale, nel tentativo di ridare alla filosofia il suo carattere concreto. Ma Kracauer non media solamente per Adorno Simmel e Scheler, non si limita ad insegnargli il carattere antiformalistico, concreto, sociale della filosofia, gli fornisce anche uno stimolo destinato a far sentire più tardi il suo peso: quello in direzione della sociologia, che è per Kracauer la conseguenza necessaria delle sue posizioni filosofiche. Nell'aprile del 1922, infatti, Kracauer pubblica quella sua *Soziologie als Wissenschaft* [Sociologia come scienza] che segna il suo decisivo volgersi verso la sociologia, di cui saranno tappe essenziali *Die Angestellten* [Gli impiegati] ed il celebre *Von Caligari zu Hitler*. Egli rappresenta così in filosofia, quello che in musica è Alban Berg: l'amico-maestro di un discepolo eccezionale.

Se Kracauer, questo architetto e filosofo autodidatta che Benjamin chiamerà in un primo tempo « un nemico della filosofia », non può che indirizzare Adorno verso un pensiero estraneo ed ostile a quello accademico e ufficiale, anche le letture di Adorno paiono rivolte nella medesima direzione: « [...] devo averlo letto [*Der Geist der Utopie*] nel 1921. Nella primavera di quell'anno, facevo l'ultimo anno di liceo, conobbi la *Teoria del romanzo* di Lukács e mi accorsi che Bloch gli era vicino ». Il fascino di Bloch sarebbe proprio consistito nel suo esser « sottratto alla maledizione dell'ufficiale », e la sua lettura « suscitò l'attesa di un che di immenso, che mi rese abbastanza subito sospetta come vuota e al di sotto del proprio stesso concetto la filosofia di cui io facevo, da studente, la conoscenza »³.

² *Ibid.*, pp. 83, 84 e 85.

³ Th. W. Adorno, *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in *Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk*, a cura di S. Unseld, Frankfurt am Main 1965; ripubbl-

L'escatologismo di Bloch e l'utopismo di Lukács sono poi solo una delle forme in cui si esprimono le energie a lungo tempo represses, che il crollo dell'impero guglielmino libera negli anni fervidi di fermenti radicali ed eversivi del primo dopoguerra tedesco, fermenti che trovano tumultuosa espressione anche nelle poesie dell'espressionismo, che coincide nel suo sviluppo proprio con l'adolescenza di Adorno. Egli non aderisce direttamente all'espressionismo: quel certo suo atteggiamento elitario, quella sua propensione all'esoterismo, che abbiamo visto attardarlo verso i salotti dell'avanguardia e dell'aristocrazia, lo rendono diffidente nei confronti di quei movimenti, pur di opposizione, che si presentano con un carattere piú esteso, piú popolare. Ostile alla cultura ufficiale, Adorno non si accosta mai ai movimenti di opposizione, né in campo politico (movimento operaio) né in campo artistico (movimento espressionista), preferendo ad essi la confraternita di intellettuali o il salotto aristocratico. Egli pare non essere disposto ad accettare quell'inevitabile abbassamento di livello intellettuale e quel tanto di conformismo dell'anticonformismo, impliciti in ogni allargamento dell'opposizione e suo organizzarsi in movimento. A questo, egli preferisce la critica dei pochi; il problema della sua comunicazione, della sua incidenza pratica, non pare interessarlo particolarmente: ciò che conta pare esser soprattutto il livello teorico e l'intransigenza critica. È un carattere questo che ritroveremo sempre in Adorno: in politica egli diffiderà sempre di ogni movimento organizzato, sia esso quello degli ebrei, degli oppositori del nazismo in esilio, dei comunisti o degli studenti del '68; in arte preferirà sempre alle avanguardie o ai gruppi comunque strutturati, i singoli, grandi, artisti isolati.

Nel caso tuttavia dell'espressionismo, il giudizio di Adorno non è così limitativo come con altri movimenti, tipo surrealismo:

[...] l'espressionismo produsse grandi e durevoli opere d'arte, il cui concetto forse non è conciliabile col suo. Tuttavia i quadri di Paul Klee, la prosa di Franz Kafka e la fase piú produttiva della musica di Schönberg, non sarebbero stati possibili senza l'impulso dell'espressionismo. In ogni caso l'espressionismo significò sempre il grandioso sforzo della coscienza a liberarsi di tutti i vincoli della convenzione e della reificazione e ad aiutare l'io, isolato nel mondo indurito, a pervenire a libera espressione⁴.

cato in Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt am Main 1974, pp. 90-91.

⁴ Th. W. Adorno, *Auferstehung der Kultur in Deutschland?*, in «Frankfurter

Se si considera che Kafka e Schönberg, il cui legame con l'espressionismo egli stesso deve ammettere, saranno i suoi artisti forse preferiti, quelli a cui dedicherà le pagine più dense di spunti geniali, ecco che il debito di Adorno con l'espressionismo comincia a prendere forma. E si tratta di un debito forse determinante: Kafka, Schönberg e Mahler non sono solo gli artisti a cui presta maggior interesse, ma di essi egli tenderà addirittura a fare il paradigma di ogni arte, la misura per giudicare il valore di ogni prodotto artistico. Adorno infatti privilegerà sempre le opere d'arte in cui vedrà presente il dolore, lo sconforto, giacché ciò gli parrà l'immagine veritiera delle condizioni attuali dell'uomo, l'antidoto indispensabile ai mendaci conforti dell'ottimismo dell'industria culturale. Questa propensione all'arte « negativa » sarà tanto marcata da portarlo a scartare come non artistici, tutti quei prodotti che non presentano sufficienti momenti di disperazione e di dolore. L'opposizione al privilegiamento esclusivo, operato da Lukács, del realismo positivo, rischierà in Adorno, e in particolare nei suoi ripetitori, di rovesciarsi in un analogo privilegiamento esclusivo, seppur di segno diverso: quello dell'arte del negativo, del dolore e del pessimismo.

L'espressionismo quindi esercita una influenza decisiva su Adorno, anche se si tratta non tanto dell'espressionismo come linguaggio, come forma espressiva, quanto piuttosto dell'espressionismo come sensibilità. Come in Brecht e soprattutto in Benjamin, anche in Adorno prevale infatti una diffidenza nei confronti dell'espressionismo come forma, una diffidenza per il suo eccessivo turgore, per l'exasperato soggettivismo che rischia di rovesciarsi in irrazionalismo. La giusta reazione del soggetto va frenata, controllata, mediata, se si vuole che mantenga veramente tutta la sua efficacia. Ma come, e forse più, che per Brecht e Benjamin, per Adorno l'influenza dell'espressionismo come sensibilità è invece molto forte. Ciò si manifesta appunto nella particolare attenzione che presta sempre alla tematica del dolore e della sofferenza del soggetto. Certo, per Adorno ciò non verrà mai inteso in senso assoluto, né verrà mai preso come punto di partenza per concezioni spiritualistiche od ontologiche: la sofferenza del soggetto verrà piuttosto intesa come spia di una situazione storico-sociale da mutare. Resterà tuttavia un momento determinante, tanto nella costituzione

delle sue teorie estetiche, accentrate sulla valorizzazione del negativo e sul recupero dell'arte soggettivistica, quanto nella stessa visione filosofica, dove si sommerà alla lezione di Kracauer. La strenua difesa del soggetto, condotta con tutte le cautele ed i *distinguo* della dialettica, ma non per questo meno strenua, sarà infatti una costante della filosofia adorniana, sia che si tratti della dialettica hegeliana di universale e particolare, sia che si abbia a che fare col rapporto di individuo e sistema sociale. E non sembra che si possa parlare di una forzatura interpretativa, se si è fatto ricorso a queste influenze per spiegare, naturalmente in parte, motivi del pensiero maturo di Adorno. Egli manifesta infatti una tendenza marcata, una volta assimilata una lezione, a mantenerla nel tempo, e non sempre modifica le posizioni assunte per adattarle ai nuovi mutamenti della realtà. Dovremo tornare in seguito su questo punto; per ora basti osservare che Adorno tenderà ad ignorare gli sviluppi artistici contemporanei o successivi al secondo conflitto mondiale, e continuerà sempre a dedicare la sua attenzione prevalentemente all'avanguardia « classica »: Kafka, Beckett, Proust, Joyce, Mahler etc., concentrando su questi autori i suoi studi e facendo di essi un metro di giudizio quasi assoluto.

Guardato con sospetto nelle sue manifestazioni più soggettivistiche ed incontrollate, l'espressionismo influenza dunque Adorno come sensibilità. Ma non è solo questa che egli assimila:

La fase espressionistica dopo la prima guerra mondiale era legata al grande movimento politico. Essa era nel segno di una speranza in un socialismo da realizzarsi immediatamente. La possibilità aperta di uno stato di cose radicalmente mutato faceva posare lo sguardo liberamente sul dato. Non c'era bisogno di rassegnarsi perché si sapeva che oggi la situazione poteva cambiare, che lo spettro dei pietrificati rapporti poteva essere spazzato via⁵.

L'espressionismo è infatti indissolubilmente collegato al clima politico degli anni '20. La guerra mondiale, la rivoluzione in Russia, i tentativi insurrezionali in Germania ed in Ungheria, creano nella generazione di Adorno un clima di aspettative rivoluzionarie, alimentano il rifiuto del presente ordinamento sociale. Ma alla rivoluzione russa non segue quella europea: le insurrezioni in Germania ed in Ungheria falliscono miseramente. Le aspettative rivoluzionarie, respinte dalla sfera politica, tendono a cercar rifugio in quella culturale. Impossibilitati ad

⁵ *Ibid.*, p. 29.

abbattere politicamente il sistema borghese, i giovani si accontentano di « negarlo » nei quadri, nelle poesie, nei drammi. L'arte tende a diventare « negativa », e a quest'arte si tende ad attribuire un valore rivoluzionario. Questo atteggiamento mentale, naturalmente raffinato concettualmente fino a renderlo quasi irriconoscibile, lo ritroveremo anche nell'estetica adorniana, uno dei cui capisaldi teorici è infatti proprio l'identificazione di arte negativa e arte rivoluzionaria.

L'attribuzione di potenzialità eversive a quelle opere d'arte in cui dominano i toni disperati ed angosciati, non è infatti così ovvia come Adorno la presenta, o perlomeno non lo è certo di più della identificazione lukácsiana di irrazionalismo pessimista e di fascismo, contro la quale Adorno polemizza. Essa trova invece una sua spiegazione, anche se naturalmente non esaustiva, nel clima culturale degli anni '20. Questo trasferimento di impulsi eversivi dalla politica all'arte, con la conseguente radicalizzazione dell'arte, non può poi non indurre a considerare con sempre maggiore attenzione il rapporto arte-società. L'espressionismo si accompagna così ad una crescente diffusione di interessi sociologici⁶. Anche questa necessità di una riconsiderazione critica dell'arte, dei suoi nessi con la società, la ritroviamo in Adorno, il quale non a caso affianca fin dall'inizio, alla sua attività artistica di compositore, l'attività di critico musicale, fino a che quest'ultima non prenderà addirittura il sopravvento sulla prima. È una vicenda questa caratteristica del clima culturale anni '20: gli impulsi eversivi, trasferendosi in campo artistico, come nell'unico campo possibile di espressione, lo sottopongono ad una tensione tale da generare spesso un'eccessiva consapevolezza critica dell'artista, che finisce per restarne paralizzato. Il politico, il sociologo, il critico uccidono l'artista.

L'espressionismo ha però vita breve: non sorretta da un movimento pratico, reale, la negazione non può resistere a lungo neanche a livello artistico e culturale:

Tutto ciò che — nell'arte come nel pensiero — è stato distrutto da Hitler, conduceva da tempo l'esistenza apocrifia e appartata di cui il fascismo spazzò gli ultimi angolini. Chi non intendeva collaborare, dovette ritirarsi nell'emigrazione interna parecchi anni prima dell'avvento del Terzo Reich: non più tardi della stabilizzazione del marco, che coincide cronologicamente con la fine dell'espressionismo, la cultura tedesca si è stabilizzata nello spirito dei 'Berliner Illustrierten',

⁶ Cfr. in proposito: J. Dawydow, *Die sich selbst negierende Dialektik, Kritik der Musiktheorie Adornos*, Frankfurt am Main 1971, pp. 24-25.

che restava indietro di poco a quello di 'forza nella gioia', delle autostrade del Reich e del disinvolto classicismo da esposizione dei nazisti ⁷.

La giovinezza di Adorno si estende così su due periodi ben distinti: quello delle rivoluzioni, dell'espressionismo e dello spirito negativo prima, quello della restaurazione che segue ai fallimenti insurrezionali, delle speranze utopiche frustrate, delle disillusioni e del nazismo poi. Forse proprio in questi due periodi si potrebbero ricercare, da un lato le radici della curvatura utopica che percorre il pensiero adorniano, dall'altro quelle dei toni pessimistici di cui essa si tinge. Il mancato successo degli sforzi di rinnovamento in campo culturale e politico, il fallimento dei tentativi di modificazione radicale della realtà, devono ingenerare in Adorno, accanto al pessimismo sul futuro, il rimpianto per quel mondo borghese pre '14 che l'Adorno bambino aveva potuto vivere nel suo tramonto. La rabbia rinnovatrice dell'espressionismo, la volontà di distruggere i vecchi idoli della società borghese, la consapevole messa in crisi dei valori tradizionali, hanno in un certo senso contribuito all'affossamento della società borghese. La società migliore, libera, che avrebbe dovuto prendere il suo posto, è venuta meno nella sua realizzazione: distrutto il passato non si è riusciti a costruire il futuro, ma si è solo preparata la barbarie. Di qui la nostalgia tipicamente adorniana per quelle forme borghesi tradizionali, irrimediabilmente perdute assieme all'infanzia, che troverà espressione soprattutto nei *Minima Moralia*. Ma è proprio la coscienza dell'impossibilità di richiamare in vita il passato che sottrae Adorno dal teorizzare impossibili ritorni: l'unico modo per restare fedeli a quel mondo perduto in cui egli crederà, consisterà nella tensione infaticabile e nella fiducia instancabile in una resurrezione futura, che sia al contempo invero e superamento di quel mondo.

⁷ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., p. 48 (ediz. ted. cit., p. 67).

2. - GLI STUDI UNIVERSITARI E LA FASE TRASCENDENTALE

Gli interessi filosofici che abbiamo visto svilupparsi precocemente in Adorno accanto a quelli musicali, lo portano ad iscriversi alla facoltà di filosofia dell'Università recentemente (1914) fondata a Francoforte:

Nella Pasqua del 1921 si iscrisse all'Università di Francoforte, dove studiò fino al 1924 principalmente filosofia, musicologia, psicologia e sociologia. Dei suoi docenti universitari, è particolarmente in debito con i professori Cornelius, Bauer e Gelb. Nel 1924 si laureò con la tesi *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie* [La trascendenza del cosale e del noematico nella fenomenologia di Husserl]⁸.

L'ipotesi di questo primo lavoro universitario è che la fenomenologia husserliana, malgrado il suo spacciarsi per idealistico-trascendentale, contenga fin dall'inizio elementi trascendenti-realistici che l'avvolgono in contraddizioni irrisolvibili. Questa contraddizione ha la sua origine nell'inizio stesso della teoria husserliana della conoscenza, quale essa è espressa nelle *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*. Da un lato Husserl affermerebbe sostanzialmente che « i dati immediati della coscienza, le nostre *Erlebnisse*, sono il fondamento di ogni conoscenza », dall'altro

oppone già fin da principio alla coscienza, i cui dati costituiscono per Husserl la sola fonte legittima della conoscenza, un mondo trascendente, che in verità potrebbe venir legittimato gnoseologicamente solo nel suo riferimento alla coscienza,

⁸ Th. W. Adorno, *Curriculum vitae* dattiloscritto, 14 novembre 1927, cit. Questa seconda parte del secondo capitolo è una rielaborazione del mio articolo *La fase trascendentale del pensiero di Adorno: Hans Cornelius*, in « Rivista critica di storia della filosofia », XXXII (1977), pp. 436-449.

ma la cui esistenza non verrebbe costituita dalla connessione coscienziale [...]. L'introduzione di un mondo trascendente contraddice però alla presupposizione della coscienza come « sfera d'essere di origini assolute »⁹;

l'aggiunta di un mondo delle cose indipendente dalla coscienza genera infatti una « separazione di essere come coscienza ed essere come realtà ». La distinzione di essere come coscienza ed essere come realtà « diventa distinzione cardinale della gnoseologia husserliana nell'opposizione di noesi e noema ». Al noema è dedicato appunto il secondo capitolo, che cerca di dimostrare come la teoria del noema sia il tentativo, in sé paradossale, di costruire una teoria della conoscenza su di un concetto di cosa in sé come trascendente: Husserl da un lato vorrebbe eliminare la naturalistica cosa in sé, dall'altro non riesce a far suo il concetto di cosa in sé come immanente — ossia come « regola *per Erlebnisse*, non causa *di Erlebnisse* » —, e finisce così nel *Dingnoema*, « un ibrido di cosa in sé immanente e naturalistica », « né immanente, né trascendente »¹⁰. In questa prospettiva, tutta la parte delle husserliane *Idee* dedicata al « problema fenomenologico del rapporto della coscienza all'oggetto »¹¹ appare la necessaria chiusura in un circolo vizioso con cui Husserl sconta il suo errore iniziale, ossia la presupposizione di una trascendenza cosale. Il terzo ed ultimo capitolo giunge così alla conclusione secondo la quale

l'introduzione della « giustificazione della ragione » ha in Husserl il significato di un circolo metodico, dal momento che essa pretende dalla coscienza il rendiconto di una supposta trascendenza che Husserl si era in precedenza premurato di chiudere fuori dalla connessione coscienziale¹².

La necessità di legittimazione *a posteriori* del mondo delle cose non sussiste invece per la prospettiva filosofica sostenuta da Adorno, giacché tale legittimità del mondo delle cose è esaminata fin dall'inizio assieme alle condizioni trascendentali della coscienza.

Di analoga impostazione è anche la tesi di libera docenza che Ador-

⁹ Th. W. Adorno, *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main 1973, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73; *per* e *di* in corsivo nel testo.

¹¹ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, trad. it., Torino 1965, pp. 287 e ss.

¹² Th. W. Adorno, *Die Transzendenz*, cit., p. 75.

no presenta nel dicembre del 1927: *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*. Il testo si propone, di fronte alla diffusione crescente del concetto di inconscio nella scienza empirica, « di determinare trascendentalmente il concetto di inconscio e di fondare la scienza degli oggetti inconsci »¹³. Poiché « non è determinato se spetta in genere al metodo trascendentale il diritto di decidere del concetto di inconscio »¹⁴, l'avvio è preso a partire da una disamina critica di quelle filosofie che negano alla filosofia trascendentale tale diritto, e cioè delle filosofie dell'inconscio. Con filosofie dell'inconscio si intendono

tutte le dottrine che sostengono l'indipendenza della validità dei loro asseriti dalla coscienza, e pretendono che a loro sia data una qualsivoglia modalità di conoscenza indipendente dalla coscienza — per lo più una che viene messa in relazione con un fondamento trascendente della « cosa in sé » — che le renda capaci di affermazioni per principio superiori a quelle fondate nella coscienza¹⁵.

Non ci si deve però attendere una considerazione specifica di Fichte, Schelling, Schopenhauer o Bergson: « la nostra ricerca è intesa in senso di teoria della conoscenza e non storicamente »¹⁶.

Ciò che qui interessa è che « la disputa tra filosofia trascendentale e filosofie dell'inconscio » giustifichi il « rimando del nostro problema al metodo trascendentale »¹⁷. Per ottenere questo scopo bisognerà « esaminare le dottrine dell'inconscio nel loro contrasto con Kant e seguire questo contrasto fino nelle sue oggettive premesse necessarie nello stesso sistema kantiano »¹⁸. Infatti « l'opposizione a Kant [...] unifica tutte le filosofie dell'inconscio »¹⁹; anzi il rapporto delle filosofie dell'inconscio con la dottrina kantiana è duplice: per un lato la dottrina kantiana, come prima conseguente filosofia della coscienza, rappresenta l'ostacolo più difficile da superare sulla loro strada, per l'altro sono proprio « le lacune e le fratture » del sistema kantiano ad aver generato le metafisiche dell'inconscio. Esse sono state rese possibili proprio da

¹³ Th. W. Adorno, *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 85.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

tre problemi della *Critica della Ragion pura*: la cosa in sé e la sua « conversione in carattere intellegibile », la spontaneità del soggetto conoscente, la teleologia. Questi problemi non sono però connaturati alla filosofia trascendentale, sono residui dogmatici all'interno del criticismo che la vera filosofia trascendentale può e deve eliminare.

Una volta affermato il diritto della filosofia trascendentale ad occuparsi del problema e chiarito il rapporto di essa con le filosofie dell'inconscio da un lato e col criticismo kantiano dall'altro, il secondo capitolo può essere dedicato alla dimostrazione della possibilità di una psicologia trascendentale, dimostrazione che viene ottenuta mediante la critica della dottrina kantiana dei paralogismi psicologici: « La critica dei paralogismi psicologici oltrepassa il suo obiettivo, scioglie il concetto di io empirico, [...] e non solo rende così impossibile ogni psicologia scientifica, ma lascia libero il campo, che le sarebbe spettato di dominare, ad ogni possibile supposizione arbitraria »²⁰. La polemica contro la « dottrina razionale dell'anima » trascina Kant a liquidare assieme a quella anche la possibilità di una psicologia scientifica, lasciando così la strada libera alle teorie più arbitrarie e quindi alle stesse filosofie dell'inconscio. La definizione kantiana secondo la quale « il paralogismo logico consiste nella falsità formale di un raziocinio [*Schlussverfahren*], sia del resto qual si voglia il contenuto »²¹, dimostra quanto Kant sia condizionato dall'oggetto della sua polemica e come egli finisca per accontentarsi di una definizione meramente « *logistisch* » della psicologia, non comprendendo come essa non sia analisi di sillogismi e operazioni logiche, ma della connessione coscienziale nelle sue datità. In realtà non è solo l'oggetto della polemica a spingere Kant verso questa impostazione della psicologia: l'origine ultima sta nella sottovalutazione che egli ha della conoscenza empirica, che viene dogmaticamente ritenuta di validità sempre limitata; è proprio questo pregiudizio a fargli considerare l'io penso come « mera unità logica »²², invece che come « molteplicità complessiva delle sue *Erlebnisse* in sé »²³.

Ammessa, in polemica con Kant, la possibilità di una psicologia trascendentale, Adorno può dedicare il terzo e ultimo capitolo alla di-

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

²¹ E. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it., Bari 1971, p. 318.

²² Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 301.

²³ *Ibid.*, p. 162.

samina trascendentale di una scienza empirica dell'inconscio: la psicoanalisi. La conclusione a cui egli arriva è che essa,

in quanto analisi della connessione coscienziale per la rilevazione di regolarità e di singoli dati di fatto di questa connessione nella misura in cui questi siano inconsci, concorda innanzitutto nei suoi concetti fondamentali col metodo trascendentale ed è come quello fondato sulla presupposizione dell'unità e della conformità a leggi del flusso coscienziale [...]. Come il metodo trascendentale essa è essenzialmente analisi della connessione, procede dal tutto alle sue parti. Essa concorda poi essenzialmente anche nei suoi risultati, nel suo contenuto, con i risultati delle ricerche trascendentali sull'inconscio²⁴.

A questo risultato Adorno ammette di giungere mediante l'esclusione di quelle che egli chiama le « ipotesi biologiche » della psicoanalisi, senza tuttavia rendersi conto di minare in questo modo le basi stesse della psicoanalisi, che si fonda proprio sugli istinti come presupposti ineliminabili della struttura psicofisica dell'uomo. Neppure per gli scopi particolari prefissisi dall'indagine che egli vien svolgendo, neppure cioè a livello meramente gnoseologico, questa esclusione sembra accettabile. Non va infatti dimenticato che la spiegazione dei fenomeni inconsci avviene, in ultima analisi, a livello di istinti, mediante il riconducimento alle « vicissitudini » subite da questi. Il fatto è che proprio ciò che Freud pone alla base della sua metapsicologia, la teoria della sessualità, è ciò che non può coesistere con una dottrina trascendentale dell'anima. Tanto è vero che per poter giungere alle conclusioni volute, Adorno esclude dalla sua considerazione testi di Freud come *Inconscio* e *Istinti e loro vicissitudini*, e limita la sua indagine alle *Lezioni introduttive sulla psicoanalisi*, anzi alle prime lezioni del testo. Trattandosi di lezioni dedicate a « medici e profani di ambo i sessi », è noto come Freud adotti qui un criterio particolare, che vede comprensibilmente ritardata l'esposizione della teoria della sessualità alle ultime lezioni, mentre le prime risultano dedicate a fenomeni noti, quotidiani, come lapsus e sogni. Ecco allora che limitando la disamina accuratamente alle prime lezioni, la spiegazione di certi fenomeni psichici (lapsus, sogni, etc.) può diventare semplicemente la loro riconduzione all'interno della connessione coscienziale dominata da leggi, senza che vengano coinvolte nella spiegazione le vicissitudini istintuali.

Tralasciando anche questa distorsione della psicoanalisi, la breve

²⁴ *Ibid.*, p. 314.

traccia che si è cercato di dare di questo testo di Adorno e della precedente tesi di laurea, e in particolar modo le citazioni, bastano probabilmente a mostrare la radicale diversità che intercorre tra le posizioni sostenute in questi due lavori universitari e quelle di tutta la produzione successiva. Si ha la netta impressione, leggendo questi due primi testi filosofici giovanili, di trovarsi di fronte ad una posizione filosofica collocabile di primo acchito nell'ambito del neokantismo, seppur con un'insistenza tutta particolare sull'esperienza e sulla psicologia. Anche la forma dei testi, caratterizzata da una sistematicità pedante e macchinosa, e da una prosa arida e trascurata, è in netto contrasto con lo scintillante periodare aforismatico dell'Adorno che noi conosciamo. Quando non glielo dicessero, neppure il conoscitore più accurato e approfondito di testi adorniani sarebbe in grado di attribuire questa tesi di laurea e questa tesi di libera docenza ad Adorno.

Questi due lavori universitari non sono accomunati solo dalla loro diversità con la produzione successiva, ma anche dall'identità delle posizioni sostenute. In ambedue i testi Adorno dichiara infatti apertamente di aderire alla « sistematica trascendentale ». Per filosofia trascendentale egli intende,

in adesione al generale uso linguistico kantiano, una filosofia che ha per suo oggetto la ricerca della possibilità di giudizi sintetici *a priori*; più precisamente una filosofia che perviene a conoscenza di quelle possibilità attraverso un'analisi della connessione coscienziale dalla quale le provengono le condizioni ultime e non deducibili — i « fattori trascendentali » — di ogni esperienza. La giustificazione per la determinazione di quelle condizioni costitutive la offre sempre ed esclusivamente il ricorso al materiale d'*Erlebnis*, l'« immediatamente dato » [*unmittelbar Gegebenes*]. Le determinazioni fondamentali della filosofia trascendentale che abbiamo qui addotte, si ricollegano strettamente alle ricerche gnoseologiche di Hans Cornelius, la cui *Sistematica trascendentale* viene presupposta per tutto quanto segue; con le ricerche da lui condotte le nostre considerazioni sono da intendersi concordanti anche là ove manchi un riferimento esplicito²⁵.

Non si tratta oltretutto di dichiarazioni formali, dovute al fatto che Hans Cornelius era il relatore di entrambi i lavori; la concordanza tra le pagine del giovane studente e dell'autorevole professore si palesa, ad un esame anche superficiale dei testi, come piena ed assoluta, senza che emergano differenze degne di nota²⁶. La distanza che separa poi i

²⁵ *Ibid.*, p. 87; cfr. anche pp. 11-12.

²⁶ Eccettuata l'ultimissima parte dell'*Habilitationsschrift* del '27, sulla quale torneremo più avanti.

due lavori testimonia come non si tratti di un avvicinamento occasionale a un certo orientamento filosofico, ma di un'adesione sufficientemente estesa nel tempo. Siamo quindi di fronte ad un periodo vero e proprio del pensiero adorniano, dotato di una considerevole estensione temporale, documentato da scritti di ragguardevoli dimensioni, che si presenta ben distinto dai successivi, e caratterizzato in modo ben preciso dal punto di vista delle posizioni teoriche sostenute e delle influenze subite.

Una disamina storica del pensiero adorniano non può tralasciare la considerazione di questo periodo anche perché esso, che copre l'intero arco degli studi universitari, è il primo che si possa ricostruire sulla base di dati obiettivi. Una fase « corneliana » non è riscontrabile poi solo in Adorno ma anche nell'altro grande esponente della scuola di Francoforte: Max Horkheimer. Anch'egli fu discepolo di Cornelius e ne sostenne le posizioni filosofiche tanto nella *Promotionsschrift* del 1923, *Zur Antinomie der teleologischen Urteilskraft* [Sull'antinomia del giudizio teleologico], quanto nella *Habilitationsschrift* del 1925, *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie* [Sulla critica del giudizio di Kant come anello di congiunzione tra filosofia teoretica e pratica]. L'adesione alle posizioni corneliane caratterizza quindi il periodo degli studi universitari di entrambi gli autori della *Dialettica dell'Illuminismo* e merita di venir analizzata.

I libri di Cornelius sono oggi dimenticati e un velo polveroso li ricopre nelle biblioteche. A suo tempo essi dovettero però godere di una certa notorietà, tanto che vengono citati in opere come *Materialismo ed empiriocriticismo* di Lenin e *Ricerche logiche* di Husserl²⁷. In ambedue i casi Cornelius viene considerato un sostenitore e continuatore delle posizioni di Mach e Avenarius, e su questa base aspramente criticato. Ciò stupisce non poco il lettore della *Promotions-* e della *Habilitationsschrift* di Adorno, giacché in queste opere Cornelius è sostanzialmente messo in relazione con Kant²⁸, e di impianto apparentemente neokantiano sono pure le pagine corneliane a cui si fa riferimento. Lo stesso Cornelius nella sua autobiografia rifiuta decisa-

²⁷ Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, in *Opere scelte*, vol. III, trad. it., Roma 1973, pp. 178-179; E. Husserl, *Ricerche logiche*, trad. it., Milano 1968, p. 201.

²⁸ Cfr. ad esempio Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 87.

mente ogni analogia con Mach ed Avenarius: « Non sono mai stato un sostenitore della sua [Avenarius] fondazione e interpretazione biologica del principio di economia; tutto quanto è stato detto di me a questo riguardo è pura fantasia »²⁹. Quanto poi ai richiami espliciti a Mach e Avenarius contenuti nel suo *Psychologie als Erfahrungswissenschaft* [Psicologia come scienza sperimentale] del 1897, Cornelius si giustifica col suo passato di studioso di scienze naturali, abituato

ad evitare ogni apparente ferimento di altrui priorità e quindi a sottolineare esplicitamente ogni parentela a me nota dei miei ragionamenti con teorie di altri. Per questo motivo addussi i citati autori come miei predecessori, nonostante che la mia concezione del 'principio di economia' si differenziasse assai ed in punti essenziali dalla loro³⁰.

In realtà anche lo stesso Mach non manca di tributare riconoscimenti a Cornelius: in *Analisi delle sensazioni* del 1886 pone Cornelius tra coloro « i quali tendono a fermare ed a sviluppare il nocciolo, per così dire, dei lavori di Avenarius »³¹; in *Erkenntnis und Irrtum* [Conoscenza ed errore] del 1905 lo colloca tra i filosofi ai quali sarebbe lieto di venir avvicinato con le sue posizioni scientifiche³²; nella prefazione alla settima edizione del 1912 della *Meccanica nel suo sviluppo storico-critico*, ne parla come di uno dei filosofi « i cui riconoscimenti gli hanno portato particolare gioia »³³. Il rapporto con l'empiriocriticismo non è quindi probabilmente nei termini in cui Cornelius cerca di presentarlo a posteriori, anche se il termine di confronto non va forse cercato tanto in Mach, quanto piuttosto in Avenarius, per la netta prevalenza dell'interesse filosofico sullo scientifico.

In effetti non è difficile cogliere nello *Psychologie als Erfahrungswissenschaft* di Cornelius una preoccupazione sostanzialmente analoga a quella che anima la *Critica dell'esperienza pura* di Avenarius, opera quest'ultima anteriore di circa sette-otto anni. In entrambi i casi l'intento è quello di fornire alla filosofia quel fondamento rigorosamente scientifico — cioè non metafisico e puntualmente riconducibile all'espe-

²⁹ H. Cornelius, *Leben und Lehre*, in *Die Deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1921, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 86.

³¹ E. Mach, *Analisi delle sensazioni*, trad. it., Torino 1903, p. 59.

³² E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum*, Leipzig 1926, p. vii.

³³ E. Mach, *La meccanica nel suo sviluppo storico-critico*, trad. it., Torino 1968, p. 31.

rienza — che sia in grado di ridarle dignità all'interno delle scienze, quale momento di loro necessaria unificazione. Questo fondamento strettamente scientifico della filosofia lo può fornire, secondo Cornelius, solo la psicologia, che ha a che fare proprio con i fondamenti ultimi e indubitabili dell'esperienza: le *Erlebnisse*, i *Tatsachen des Bewusstseins*. In questo modo il fenomenismo di Avenarius, se per un lato perde con Cornelius in astrattezza e artificiosità, per l'altro rischia, legandosi alla psicologia come all'« unico fondamento possibile di ogni filosofia »³⁴, di finire nello psicologismo. È quanto osserva del resto Husserl nelle sue *Ricerche logiche*: « Che questo nuovo indirizzo [di Mach e Avenarius] sfoci ancora una volta nello psicologismo risulta chiarissimo nello *Psychologie* di Cornelius. In quest'opera il principio in questione viene espressamente posto come ' legge fondamentale dell'intelletto ', e al tempo stesso come ' legge psicologica fondamentale e generale ' »³⁵. Quest'accusa di Husserl viene ritenuta da Cornelius un fraintendimento dovuto all'« inconseguenza terminologica »: « In realtà la ' psicologia ' presentata nel libro voleva essere una scienza del tutto a p r i o r i [...]. L'avrei dovuta indicare piuttosto — con una conforme modificazione terminologica — come ' fenomenologia pura ' »³⁶. Il fatto è che anche la seconda opera di Cornelius, *Einleitung in die Philosophie* del 1903, che pure contiene ampi riconoscimenti alla teoria dell'economia del pensiero di Mach e Avenarius³⁷, riprende sostanzialmente la terminologia dell'opera precedente:

Il passaggio dal dogmatismo all'empirismo può essere completo solo quando la totalità complessiva dei nostri concetti è ridotta alla sua ultima base empirica. I dati ultimi di tutta la nostra conoscenza sono le *Erlebnisse* di cui abbiamo immediata coscienza [...]. L'analisi di questi dati ultimi è dunque necessariamente analisi di dati della coscienza o analisi p s i c o l o g i c a [...]³⁸.

Oppure in modo ancora più esplicito: « La svolta g n o s e o l o g i c a della filosofia è perciò in modo necessario, anche se ciò non viene riconosciuto, al contempo una svolta p s i c o l o g i c a »³⁹.

³⁴ H. Cornelius, *Psychologie als Erfahrungswissenschaft*, Leipzig 1897, p. 7.

³⁵ E. Husserl, *Ricerche logiche*, trad. it. cit., p. 201.

³⁶ H. Cornelius, *Leben und Lehre*, cit., pp. 85-86.

³⁷ H. Cornelius, *Einleitung in die Philosophie*, Leipzig 1903, p. 32.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

Il processo di distanziamento dalla psicologia e di avvicinamento alla fenomenologia, obiettivamente riscontrabile nei testi solo a partire dalla *Transcendentale Systematik* del 1916, è quindi probabilmente ben più tardo di quanto non voglia dare a credere Cornelius, ed è verosimilmente successivo alla pubblicazione delle *Idee*. Di Husserl Cornelius rifiuta però la teoria dell'intuizione eidetica, ed è portato a cercare il fondamento dei giudizi universalmente validi nell'unità della coscienza, piuttosto che nella capacità intenzionale del soggetto. Il progressivo distacco, sotto l'influenza di Husserl, dallo psicologismo di derivazione avenariana, si accompagna così in Cornelius ad una maggior incidenza delle tematiche kantiane, per altro già presenti, seppur in misura molto minore, anche nelle prime opere.

Alla maturazione delle posizioni sostenute nella *Transcendentale Systematik* non deve essere anche estranea l'influenza dei Gestaltisti, il cui massimo esponente, Max Wertheimer, è assiduo frequentatore della casa di Cornelius a Oberursel (Francoforte). Le tesi gestaltiste secondo le quali l'atto di intelligenza non interviene mai in un secondo tempo sui dati percettivi, ma coglie immediatamente determinati rapporti, sollecitano probabilmente Cornelius a dare sempre maggiore importanza allo *Zusammenhang* in cui sono inserite le *Erlebnisse*, considerate invece come isolate dalla psicologia atomistica, a sottolinearne sempre più le connessioni senza la quali esse non possono venir date. Anzi a rigore, Cornelius non usa neanche più nella *Transcendentale Systematik* « *Erlebnisse* » e tanto meno « *psychische Tatsachen* » [dati psichici], ma preferisce parlare di « *unmittelbar Gegebene Gegenstände* » [oggetti immediatamente dati], ossia di oggetti che sono gli unici ad esserci dati senza mediazione alcuna di concetti e quindi gli unici a poterci fornire una base sicura della conoscenza.

Gli *unmittelbar Gegebene Gegenstände*, in quanto momenti di un'unitaria connessione coscienziale, sono collegati tra loro da una serie di rapporti, rispondono ad una serie di condizioni, senza le quali non potrebbero venir dati; queste condizioni che fondano la possibilità dell'esperienza nel campo dell'*unmittelbar Gegebene*, sono al contempo le condizioni di possibilità dell'esperienza in genere, sono quelle che Kant chiamava le categorie. Con una differenza: non hanno quella macchinosità tipica delle categorie kantiane faticosamente dedotte da un'unità

⁴⁰ H. Cornelius, *Transcendentale Systematik*, München 1916, p. 30.

dell'io inteso in senso meramente logico. L'avvicinamento a Kant non esclude, anzi si accompagna, alla sottolineazione dei limiti della filosofia kantiana, alla quale viene soprattutto rimproverata la fatale identificazione « di ogni conoscenza ' empirica ' con ' limitatamente valida ' e l'assegnazione di tutte le sensazioni e di ogni dato ' psichico ' alla ' materia ' della conoscenza »⁴⁰. Si genera così un intreccio tutto particolare di tematiche trascendentali kantiane da un lato, e di motivi fisiopsicologici e suggestioni empiriocriticiste dall'altro, che costituisce appunto l'elemento distintivo del « neokantismo » di Cornelius, che lo differenzia radicalmente dalle posizioni di un Cohen o di un Natorp, caratterizzate piuttosto da un privilegiamento del discorso fisico-matematico. Se proprio si vuol parlare di « neokantismo » di Cornelius, va tenuto presente che esso si collega semmai, al di sopra del neokantismo novecentesco di Heidelberg-Marburgo, con il neokantismo ottocentesco di Hermann von Humboldt, caratterizzato appunto da una lettura fisiopsicologica, « antropologica », della dottrina kantiana, che arrivava addirittura a sostituire il soggetto trascendentale con l'organizzazione fisiopsicologica della specie umana.

Un profilo anche rapido di Cornelius non si può tuttavia fermare alla sua filosofia. Nato nel 1863 a Monaco da un docente universitario e dalla figlia di un editore, in una famiglia che vanta tra i suoi membri ed antenati attori, compositori e pittori, Cornelius non è solo filosofo. Laureato in chimica nel 1886, libero docente in filosofia nel 1894, Cornelius è anche buon suonatore di piano, collezionista di mobili del rinascimento italiano, scultore e pittore⁴¹. Tra le sue pubblicazioni figurano, accanto a testi più strettamente filosofici, anche testi di estetica applicata (*Elementargesetze der Bildenden Kunst*, Leipzig-Berlin 1900), di pedagogia artistica (*Kunstpädagogik*, Zürich-München 1920), e di politica (*Völkerbund und Dauerfriede*, München 1919). Per quanto riguarda quest'ultimo campo, vi è da osservare che, uomo di idee democratiche e liberali, non esita a manifestare pubblicamente la sua intransigente opposizione al primo conflitto mondiale e al nazionalismo in genere.

[...] Il fatto che noi [Horkheimer e Adorno] si abbia abbracciato la carriera accademica dipende dall'aver avuto un meraviglioso maestro di filosofia, Hans Cornelius, il pronipote del pittore, amico di Goethe, Peter Cornelius. Egli era profes-

⁴¹ H. Cornelius, *Leben und Lehre*, cit., *passim*.

sore ma muoveva già all'Università e ai suoi colleghi quelle critiche che oggi vengono avanzate dagli studenti. Sí, era professore di filosofia e ci diceva che per essere filosofi — e tutto ciò sta dentro nella teoria critica — è necessario conoscere qualcosa di arte, di musica e di composizione. Egli stesso mi diede lezioni di composizione. Solo in questa maniera, grazie al suo aiuto, noi abbiamo un'idea della filosofia diversa da quella oggi corrente, e che cioè essa non è un *Fach*, ma una disciplina come le altre ⁴².

A questa dichiarazione posteriore (1970) di Horkheimer possiamo utilmente affiancarne una del 1921:

Ieri ho tenuto un discorso sui compiti della filosofia ad un giovane filosofo. Era molto entusiasta. Purtroppo ho saputo solo oggi che Cornelius era nella stanza vicina e che quindi dovrebbe aver sentito le mie affermazioni che erano rivolte in pieno contro di lui. Questo è solo un esempio. Piú mi faccio prendere dalla filosofia e piú mi allontano da ciò che con essa si intende in questa Università. Ciò che noi dobbiamo cercare non sono formali leggi della conoscenza, che in fin dei conti sono poi del tutto irrilevanti, ma asserzioni materiali sulla nostra vita e il suo senso ⁴³.

Il giudizio positivo su Cornelius non appare tanto legato alle sue posizioni filosofiche in senso stretto, quanto al suo atteggiamento critico nei confronti dell'università; anche l'influenza ricevuta si configura piú che in direzione filosofica, nella direzione del rifiuto della specializzazione. Anzi sul piano filosofico il distacco pare essere maturato abbastanza presto, tanto che l'adesione formale alla filosofia di Cornelius negli scritti accademici non è da escludere sia dovuta a motivazioni di carattere meramente pratico, legate alla posizione di preminenza occupata da Cornelius, primo docente di filosofia, all'interno della nuova Università di Francoforte.

Per quanto riguarda Adorno, in un testo del 1964 dedicato all'amico di gioventú Siegfried Kracauer, abbiamo visto che aveva osservato:

Egli [Kracauer] lesse con me per anni, regolarmente ogni sabato pomeriggio, la *Critica della ragion pura*. Non esagero minimamente se dico che io devo di piú a questa lettura che ai miei insegnanti universitari [...]. Dall'inizio imparai sotto la sua guida a leggere l'opera non come mera teoria della conoscenza, come analisi delle condizioni di giudizi scientificamente validi, ma come una forma di scrittura

⁴² M. Horkheimer, *Kritische Theorie gestern und heute*, in *Gesellschaft in Übergang*, Frankfurt am Main 1972.

⁴³ M. Horkheimer, Lettera a Maidon del novembre 1921, Archivio Horkheimer, riportata in H. Gumnior - R. Ringguth, *Horkheimer*, Hamburg 1973, pp. 23-24.

cifrata [...]. Egli mi illustrò la *Critica della ragion pura* non semplicemente come sistema dell'idealismo trascendentale⁴⁴.

Anche se il nome non viene fatto, è evidente che il termine di riferimento polemico è costituito dall'idealismo trascendentale corneliano, nei riguardi del quale viene affermata una presa di distanza critica fatta risalire fino ai primi anni di università o al ginnasio, periodo in cui ebbe inizio la lettura di Kant con Kracauer. La testimonianza va tuttavia presa con le debite riserve, essendo nota la tendenza degli intellettuali a dare immagini arbitrarie del proprio passato. Una differenziazione dalle posizioni di Cornelius è provata su base obiettiva solo a partire dalla *Habilitationschrift* del 1927, e piú precisamente dalle *Schlussbetrachtungen* con le quali si chiude il testo; si tratta di tutta una serie di considerazioni che non solo non riprendono i temi precedentemente svolti, ma il cui contenuto risulta estraneo a quelli, quando poi non addirittura in netto contrasto. Mentre l'analisi precedente delle filosofie dell'inconscio era stata rigidamente *erkenntnistheoretisch* e aveva rifiutato ogni considerazione di tipo storico, in queste ultime pagine Adorno intraprende una critica di queste filosofie fondata sul disvelamento della loro funzione sociale: « La funzione di una teoria nella realtà sociale è sempre sociale. Essa ha, in quanto funzione sociale, il suo fondamento nei rapporti sociali »⁴⁵. Questa funzione sociale delle metafisiche dell'inconscio viene successivamente caratterizzata come « ideologica », cioè come occultamento dei rapporti sociali e piú specificatamente economici: « Non si può respingere il dubbio che il contrasto tra filosofie dell'inconscio e l'ordine economico dominante sia interpretabile in modo complementare; che cioè la teoria completi ciò di cui la realtà è carente, occultandone al contempo le carenze; in altre parole che essa venga usata come ideologia »⁴⁶. In un crescendo continuo si viene poi a denunciare il nesso che intercorre tra le metafisiche dell'inconscio, le filosofie della potenza e del destino da una parte, e il fascismo e l'imperialismo dall'altra. Si tratta di pagine che non hanno evidentemente nulla in comune con la prospettiva *erkenntnistheoretisch* della sistematica trascen-

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*, cit., pp. 83-84.

⁴⁵ Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 317.

⁴⁶ *Ibid.*

dentale di Cornelius, e che mostrano piuttosto il maturarsi in Adorno di posizioni teoriche autonome da quelle del maestro.

Sono forse queste ultime pagine a incrinare i rapporti tra Adorno e il professor Cornelius? L'ipotesi non è da scartare, anche perché un contrasto tra i due ci deve esser effettivamente stato. La vicenda della libera docenza di Adorno, non si svolge infatti esattamente come appare nella versione « ufficiale ». È noto come Adorno ottenga la libera docenza nel febbraio del 1931 con la tesi *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*, e non quindi con *Der Begriff*; la stessa esistenza di quest'ultima era rimasta del resto sconosciuta fino al 1973, data in cui esce il volume primo dei *Gesammelte Schriften*, dove essa viene pubblicata per la prima volta. Del motivo per cui Adorno scrive due lavori di libera docenza, il curatore dell'edizione, Rolf Tiedemann, non dice molto nella nota editoriale, e si limita ad affermare che Adorno presenta nel 1927 *Der Begriff* come tesi di libera docenza, « ma la ritira ancor prima dell'avviamento del procedimento di libera docenza »⁴⁷; lo stesso Adorno, nei documenti presentati per la domanda di libera docenza nel 1930, afferma:

Nel semestre invernale 1927-28 fu mia intenzione conseguire la libera docenza presso la Facoltà di filosofia dell'Università di Francoforte, con l'opera intitolata *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre* e presentai questo lavoro, lo ritirai però, in accordo con l'allora responsabile di materia prof. dott. Hans Cornelius, per scrivere al suo posto un altro lavoro. In seguito a questa intenzione, presento ora, come tesi di libera docenza, il libro *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*⁴⁸.

Nell'archivio dell'Università di Francoforte, è invece conservato uno scritto indirizzato alla facoltà e datato 8 gennaio 1928 in cui Hans Cornelius si pronuncia in modo negativo sulla validità di *Der Begriff* al fine del conseguimento della libera docenza: le due prime parti della tesi contengono solo la ripetizione dei contenuti delle sue lezioni con osservazioni per nulla convincenti; la terza parte presenta qualcosa di nuovo dal punto di vista scientifico, ma è dubbio se le sue dimensioni siano sufficienti per una libera docenza; l'ultima parte, che si occupa

⁴⁷ R. Tiedemann, *Editorische Nachbemerung*, in Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 382.

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Erklärung* dattiloscritta allegata al *Curriculum vitae*, 21 novembre 1930, cancelleria del decanato dell'Università J. W. Goethe di Francoforte sul Meno.

della psicoanalisi di Sigmund Freud, non può giudicarla definitivamente, avendola letta solo in parte⁴⁹.

Sempre dall'archivio dell'Università, risulta che la lettera di ritiro della domanda di libera docenza da parte di Adorno è datata 11 gennaio 1928, ed è quindi successiva al pronunciamento in senso negativo da parte di Cornelius. Il ritiro quindi di *Der Begriff* e la sua sostituzione con il *Kierkegaard* non risponde tanto ad una libera scelta di Adorno, ma è piuttosto il risultato di un'opposizione del relatore. Non è escluso che questo episodio offuschi i rapporti tra i due, e ciò spiegherebbe anche l'assenza nei testi adorniani successivi di quelle dichiarazioni di stima verso il maestro che abbiamo invece incontrato in Horkheimer, debitore a Cornelius della velocissima carriera accademica. Il giudizio negativo formulato da Cornelius su *Der Begriff* pare del resto giustificato: la scarsa originalità della trattazione, il suo adeguamento pedissequo alle opere del maestro, è una caratteristica che anche noi abbiamo messo in luce. E ciò in fondo è provato dal fatto che Adorno, nella sua successiva tesi di libera docenza, il *Kierkegaard*, intraprende vie del tutto differenti, a confermare che l'opera precedente non era tanto espressione di convinzioni filosofiche personali, quanto piuttosto un'assimilazione superficiale di teorie elaborate dal proprio docente universitario.

Quanto ipotizzato apre tuttavia dei problemi interpretativi, specialmente se collegato a quanto verrà in luce nell'esame del *Kierkegaard* che affronteremo nel capitolo successivo. Possiamo infatti anticipare i risultati a cui arriveremo schematicamente così: la frattura, sia per forma come per contenuto, tra *Der Begriff* e *Kierkegaard* è nettissima ed i punti di contatto praticamente assenti; un confronto tra le due tesi di libera docenza e le opere filosofiche successive mostra che quanto il *Der Begriff* se ne discosta completamente, tanto il *Kierkegaard* ne anticipa inequivocabilmente motivi essenziali. In questo quadro, quella che noi abbiamo indicata come fase trascendentale, assume il carattere di una parentesi senza conseguenze, di un intermezzo inspiegabile, all'interno dello sviluppo del pensiero di Adorno. Non è infatti facile trovare da indicare elementi della fase trascendentale, della lezione di Cornelius, che influenzino il pensiero dell'Adorno maturo, o che per-

⁴⁹ Riassunto della lettera alla facoltà di H. Cornelius, contenuto in una lettera a me indirizzata il 1° ottobre 1973 da F. Mussmann, dell'ufficio legale dell'Università di Francoforte. Il testo integrale della lettera di Cornelius non può venir riprodotto per motivi legali.

mangano in qualche modo in esso. Se si resta in campo filosofico, non pare che si possa andare al di là di indicazioni estremamente generali, come l'opposizione ad ogni intuizionismo, l'atteggiamento antimetafisico e la diffidenza verso ogni dogmatismo; se si estende l'attenzione all'atteggiamento complessivo verso la cultura si può ricordare anche l'interdisciplinarietà di interessi, la quale però è presente in Adorno già fin dall'adolescenza. Che senso dare dunque all'adesione adorniana alla sistematica trascendentale, se di essa pare resti nelle opere successive poco o nulla? Una prima risposta può essere fornita da quelle motivazioni di carattere pratico che avevamo ipotizzato anche per Horkheimer. Quale sia infatti l'importanza di Hans Cornelius per la carriera accademica e quanto sia pericoloso batter strade diverse dalla sua, lo sperimenta in questi stessi anni per esempio Walter Benjamin, la cui tesi di libera docenza, presentata nel 1925, deve venir ritirata subito per il parere negativo di Cornelius⁵⁰; il titolo della tesi è: *Il dramma barocco tedesco*, l'opera oggi riconosciuta dalla critica come forse il capolavoro di Walter Benjamin. L'adeguamento alle posizioni di Cornelius sarebbe così dettato essenzialmente da considerazioni di opportunità ai fini della carriera accademica e non rifletterebbe obiettive convinzioni personali. Che la tesi di laurea e la prima di libera docenza non riflettano esattamente, né esauriscano le convinzioni e gli interessi di Adorno, lo prova poi il fatto che in soli due anni egli è in grado di presentare un'opera così densa di elementi teorici radicalmente diversi come il *Kierkegaard*. Ma nel caso di Adorno, i motivi pratici non sono l'unica risposta, ma vanno probabilmente integrati con altri motivi, collegati al particolare carattere del suo sviluppo intellettuale. Non bisogna infatti dimenticare che tra *Die Transzendenz* e *Der Begriff* c'è un intero anno a Vienna con Alban Berg. L'interesse predominante del giovane Adorno, lo abbiamo visto, non è la filosofia ma la musica, e la sua aspirazione più profonda è quella di diventare compositore e concertista; che cosa induca poi nel 1926 ad abbandonare Vienna e a tentare a Francoforte la libera docenza, è un problema che per ora lasciamo aperto; certo è che in ogni caso il ritorno a Francoforte non significa ancora una decisione definitiva per la filosofia, né un rovesciamento a vantaggio della filosofia della proporzione tra interessi musicali e filosofici. Il ritorno a

⁵⁰ Cfr. C. Cases, *Walter Benjamin. Il dramma barocco tedesco*, in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Torino 1971, appendice senza numerazione di pagine in fondo al testo.

Francoforte segna probabilmente un raffreddamento delle speranze musicali, nel senso di attività pratico-musicale, compositoria, ma non segna affatto una diminuzione dell'attività critico-musicale, della considerazione dell'estetica musicale e dei suoi problemi. Anzi pare quasi che le energie che non trovano più sfogo soddisfacente nell'attività artistica, si riversino su quella critico-musicale, che risulta in questi anni potenziata: nel 1928 e 1929 i contributi di argomento critico-musicale sulle riviste sono un paio di dozzine.

L'osservazione di una bibliografia di Adorno ci dice poi che si tratta di una tendenza che dura ben al di là della prima tesi di libera docenza: fino all'emigrazione in America, anzi fino agli anni '40, non troviamo che un solo testo edito (*Die Transzendenz* e *Der Begriff* verranno pubblicati solo postumi nel 1973) di argomento filosofico, il *Kierkegaard*, e due o tre brevi articoli di critica letteraria, di contro ad oltre un centinaio di testi più o meno estesi di argomento musicale. Ciò dimostra anche come al maggior interesse per la musica (composizione, critica musicale, sociologia della musica), corrisponda un più celere sviluppo del discorso musicologico rispetto a quello filosofico in senso stretto. In questo quadro risulta quindi comprensibile che Adorno accetti in modo sostanzialmente passivo un certo orientamento filosofico, dal momento che le sue energie sono concentrate in un'altra direzione: quando scrive la tesi di laurea, ha già concordato con Berg di recarsi da lui a Vienna a studiar composizione; quando scrive la prima tesi di libera docenza, è appena ritornato da Vienna ed è tutto impegnato nella considerazione critica della musica.

III

**KIERKEGAARD. COSTRUZIONE DELL'ESTETICO
E LA SVOLTA FILOSOFICA
(1930)**

1. - KIERKEGAARD E HEIDEGGER

Per il conseguimento della libera docenza, Adorno deve attendere che, ritiratosi Cornelius dall'insegnamento, il suo posto venga preso, dopo un breve periodo in cui sulla cattedra siede Max Scheler, da Paul Tillich, il teologo già amico di Horkheimer e di molti altri dell'Istituto. È proprio con Tillich che Adorno consegue la libera docenza nel novembre del 1930 con una tesi intitolata *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*. Contrariamente a quanto verificatosi con i precedenti lavori accademici, questa volta Adorno decide per la pubblicazione del testo, che esce, rielaborato, nel 1933, proprio « nello stesso giorno che vide l'instaurarsi della dittatura hitleriana »¹.

Inserendosi in una bibliografia che finora ha visto solo brevi scritti di argomento musicale, il *Kierkegaard* costituisce così il primo libro e la prima opera filosofica edita. L'importanza di questo testo nello sviluppo del pensiero di Adorno trova poi una conferma nel fatto che l'autore non esita nel 1962 e nel 1966 a ripubblicarlo integralmente. A giustificazione di una riedizione, trent'anni dopo la sua stesura, di un'opera giovanile, Adorno dirà nella prefazione del 1961 alla traduzione italiana, che egli diffida di coloro che « rinnegano i propri lavori giovanili », in quanto l'atteggiamento di apparente umiltà dell'autocritica nasconde « la *hybris* di colui che si illude di aver in seguito raggiunto la perfezione: una fiducia nella maturità, nutrita dal pregiudizio borghese,

¹ Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen 1933; ripubblicato Frankfurt am Main 1962 e 1966; trad. it. *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*, Milano 1962. La citazione si trova a p. 9 della prefazione dell'autore alla trad. it. cit. e a p. 321 della ed. ted. del 1966, alla quale faremo sempre riferimento nelle note.

dietro al quale si trincerava la gerontocrazia »; al contrario l'opera giovanile racchiude spesso « altre possibilità, che l'autore non sviluppò nella sua formazione e che non si palesano neppure a lui stesso »². Sono frasi che dette da un altro, inviterebbero a liquidarle col sospetto di una facile retorica; nel caso di Adorno esse invece possono ben pretendere di venir prese sul serio: la convinzione che sia in filosofia, sia in arte, non conta tanto la persona dell'autore ma le sue opere, e che in esse si manifesta al lettore qualcosa di cui l'autore non deve e non può esser necessariamente conscio, è un tema ricorrente nella meditazione filosofica di Adorno, come pure l'opposizione alla feticizzazione del concetto di maturità.

Egli non manca comunque di formulare qualche rilievo critico all'opera giovanile, riassumibile, da un lato in una non ancora sufficientemente approfondita conoscenza di Hegel, dall'altro in una manifestazione troppo affermativa degli « intenti metafisici » e in un tono troppo « idealistico e solenne ». Di essa valuta invece soprattutto positivamente il fatto che siano già espliciti « il motivo della critica al dominio della natura e alla ragione dominante la natura, quello della riconciliazione con la natura e quello dell'autocoscienza dello spirito come momento della natura »³. In effetti il *Kierkegaard* presenta già, in modo inconfondibile, numerosi motivi delle opere della maturità. Già lo stile e la forma sono inequivocabilmente adorniani: non ci si trova infatti davanti ad un procedere sistematico e metodico, quanto piuttosto ad un avanzare per nuclei concettuali che si incontrano e si intersecano; i capitoli, più che svilupparsi l'un dall'altro, paiono stare l'uno accanto all'altro: ognuno riprende dall'inizio il problema complessivo e lo svolge da un'angolazione particolare; a volte il ritmo è ancora più spezzato: è la singola pagina, il singolo periodo. Quanto al linguaggio poi, non è affatto rigidamente filosofico, ma immaginifico ed evocativo, vicino in questo non certo al neokantismo, quanto piuttosto alle opere giovanili di Lukács e di Bloch. E non si tratta di impressioni dovute al fatto che noi, conoscitori dell'Adorno maturo, siamo portati a ritrovare in un'opera che sappiamo sua, caratteristiche che in realtà non vi sono. Non c'è, si può dire, recensore del tempo che non abbia rilevato il carattere

² Th. W. Adorno, Prefazione al *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 11 (ed. ted. cit., p. 322).

³ *Ibid.*, pp. 11-12 (pp. 322-323).

« poetico » della prosa adorniana e la sua tendenza a preferire ai concetti « saldi » e ben definiti, le immagini mutevoli ed evocative⁴. Sul carattere quindi pienamente adorniano del *Kierkegaard*, non vi sono dubbi, anche se restano naturalmente da precisare i motivi di convergenza e di diversità con le opere mature. Ciò che eventualmente lascia perplessi è che il *Kierkegaard* appare fin troppo adorniano e troppo diverso dalle opere precedenti: meno di tre anni prima abbiamo visto Adorno impegnato nella stesura di ben sistematiche indagini corneliane di teoria della conoscenza e ora lo ritroviamo già padrone di uno stile personalissimo e di un'impostazione filosofica che è ormai, almeno per certi motivi, quella della maturità. È quindi tenendo sempre come obiettivo anche la risoluzione di questo problema che passiamo ora ad affrontare la disamina del testo.

Il libro non si limita a considerare l'estetica di Kierkegaard ma mira, partendo da essa, ad una ricostruzione complessiva ed a un giudizio generale sul suo pensiero. Fin dalle prime battute, Adorno cerca infatti di dimostrare il carattere non poetico ma filosofico delle opere di Kierkegaard e la necessità di intenderle come tali. Si tratta anzitutto di smentire lo stesso Kierkegaard che, sia pure contraddittoriamente, tende a presentare la propria opera come poetica e sé stesso come poeta; smascherare il filosofo danese è assai difficile, giacché bisogna riuscire a sottrarsi al fascino che « è la potenza più pericolosa della sua opera. Chiunque gli si arrende, accettando una delle grandi e rigide categorie che egli pone incessantemente sotto i nostri occhi [...] quegli è suo prigioniero come lo sarebbe in un mitico recesso »⁵. Si deve invece in questo caso, come sempre in filosofia, non fermarsi alla superficie, a quello che un filosofo vuol far credere del suo pensiero, ma cogliere i conflitti di forze che vi si celano sotto. Ecco che allora ad un esame distaccato e attento, anche le opere più apparentemente poetiche di Kierkegaard si palesano come un'imitazione solo « esteriore » delle opere dei poeti a lui contemporanei (Schlegel, Jean Paul etc.). La poeticità dei testi kierkegaardiani è solo un « involucro » che non tocca la sostanza, un qualcosa di cui essa potrebbe senza difficoltà fare a meno. Le figure estetiche di Kierkegaard, afferma Adorno raccogliendo un sug-

⁴ Cfr. in particolare le recensioni di H. Kuhn, in « Zeitschrift für Ästhetik », XXVIII (1933), pp. 102-109, e quella di F. J. Brecht, in « Kantstudien », XL, 101, p. 327.

⁵ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 39-40 (ed. ted. cit., p. 22).

gerimento contenuto nel saggio di G. Lukács *Sören Kierkegaard e Regina Olsen*⁶, sono « unicamente illustrazioni delle sue categorie »⁷; esse non possono dunque esser considerate isolatamente come poesia, ma debbono venir ricondotte allo schema filosofico da cui traggono origine. Non bisogna poi farsi ingannare dalle equivocazioni del termine estetica con cui Kierkegaard cerca di stordirci: il termine viene infatti usato dal pensatore danese al contempo per indicare un particolare atteggiamento, l'assoluta immediatezza e la riflessione sull'arte. Ebbene anche per quanto riguarda quest'ultimo significato di estetica, il giudizio non può cambiare. Se si osserva infatti quanto Kierkegaard dice a questo proposito, non si può non notare che i richiami all'estetica contenutistica hegeliana sono solo superficiali e non correggono il carattere sostanzialmente formalista e prekantiano. Questo carattere aporetico dell'estetica kierkegaardiana, si spiega là ove si consideri che il suo autore non la costruisce con criteri ad essa immanenti, ma vi traspone semplicemente gli elementi della propria filosofia, ed in particolare il primato dell'interiorità. Forma e contenuto non sono mai intesi per esempio autonomamente ma in analogia con soggetto ed oggetto. Ecco che quindi neppure la teoria estetica di Kierkegaard può essere affrontata isolatamente: « In essa non si può affermare il significato della sua categoria di estetico. Tale significato è ricostruibile soltanto dalla relazione stessa di soggetto ed oggetto e quindi dagli oscuri fondi di una filosofia che raggiunge la teoria dell'arte soltanto in fuggevoli frammenti »⁸.

Dimostrato il carattere non autonomo dell'estetico in Kierkegaard, Adorno affronta così la sua filosofia, offrendone un'interpretazione complessiva così sintetizzabile: Kierkegaard non è un artista, ma un filosofo idealista che tenta l'avventura senza speranza di un'ontologia soggettiva; la sua ricerca dell'essere nel soggetto finisce invece nella disperazione, da cui egli si salva con un salto mistico nella trascendenza, liquidando così di fatto proprio la soggettività stessa. È questa un'interpretazione che oggi non pare forse particolarmente originale; nel 1930 tuttavia essa presentava indubbiamente numerosi elementi di novità e si poneva in contrasto con le interpretazioni che avrebbero invece domi-

⁶ G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911; trad. it. *L'anima e le forme*, Milano 1972, pp. 64-65.

⁷ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 31 (ed. ted. cit., p. 16).

⁸ *Ibid.*, p. 70 (p. 45).

nato negli anni immediatamente successivi. Non bisogna infatti dimenticare che, proprio a cavallo del 1930, dilaga nelle Università tedesche la *Kierkegaard Renaissance*, l'interpretazione esistenzialistica di Kierkegaard. Nel 1927 Heidegger pubblica *Essere e Tempo*, e con esso sanziona un'interpretazione di Kierkegaard volta a cogliere solo la tematica dell'interiorità, dell'angoscia esistenziale, della decisione, tralasciando completamente l'orizzonte teologico e trascendente della filosofia kierkegaardiana. La struttura dell'esistenza kierkegaardiana viene ridotta, nella lettura esistenzialistica, alla possibilità, e quindi all'immanenza ed al finito, lasciando invece in ombra quanto Kierkegaard dice del salto, di quel rapporto con l'assoluto che solo conferisce senso all'uomo e alla sua malattia mortale. È proprio questo orizzonte trascendente, sempre presente nella filosofia kierkegaardiana, anche quando essa pare limitarsi alla considerazione esclusiva della soggettività, che Adorno rivendica nella sua interpretazione di Kierkegaard. In questa attenzione all'importanza della trascendenza nella filosofia apparentemente soggettiva di Kierkegaard, Adorno in effetti non è solo. In questi anni, ad interessarsi di Kierkegaard non sono solamente Heidegger, Jaspers ed i filosofi esistenzialisti in genere, ma anche i teologi, protestanti e cattolici: da H. Diem a E. Przywara, da A. Dempf a Th. Haecker⁹. Questi evidentemente leggono Kierkegaard soprattutto come un teologo, e quindi sono inevitabilmente condotti a coglierne proprio gli aspetti che gli esistenzialisti trascurano, e cioè quelli trascendenti: il salto come indispensabile per garantire la spiritualità dell'uomo, l'oggettività di Dio come fondamento della soggettività umana, l'angoscia esistenziale come segno dell'assoluto, etc. Ebbene in un certo senso si può dire che Adorno di fatto fa valere questa interpretazione trascendente di Kierkegaard contro quella immanente degli esistenzialisti, anche se le conclusioni a cui giunge sono poi radicalmente diverse da quelle dei teologi. L'evidenziazione dell'indispensabilità e della centralità della trascendenza nella filosofia kierkegaardiana, conduce infatti Adorno all'affermazione del fallimento della filosofia di Kierkegaard. Il presupposto teorico che è alla base di questo giudizio sembra essere quello secondo cui la posizione di una trascendenza di tipo religioso

⁹ Cfr. per esempio: A. Dempf, *Kierkegaards Folgen*, Leipzig 1925; H. Diem, *Philosophie und Christentum bei Sören Kierkegaard*, München 1929; Th. Haecker, *Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*, München 1913; E. Przywara, *Das Geheimnis Kierkegaards*, München - Berlin 1929.

è di per sé inaccettabile, anche se per la verità egli non pare ritenere necessario chiarire e motivare questo postulato, ma pare piuttosto considerarlo come scontato.

Adorno del resto non ritiene necessario soffermarsi sull'interpretazione teologica di Kierkegaard, anche perché crede che il pericolo venga da quella esistenzialistica:

Se la sua contesa col « cristianesimo ufficiale » ha perduto ogni bruciante attualità [...], se la trascendenza astratta dell'idea di Dio, che la teologia dialettica derivò da *Timore e tremore* e dalle *Briciole filosofiche*, si rappresenta come troppo legata alla dogmatica positiva e in pari tempo come troppo scevra di contenuti impegnativi, per interessare durevolmente anche un'epoca che ha ormai superato la controversia interna del protestantesimo [...] ¹⁰.

Ecco che allora

di tutti i concetti di Kierkegaard, il più efficace ai nostri giorni è quello dell'esistere. [...] La questione ontologica in quanto questione del « senso dell'essere » viene oggi giorno derivata soprattutto dai suoi scritti ¹¹.

Ma la lettura di Kierkegaard che *Essere e tempo*, opera più volte citata nel testo da Adorno, propone, è « inconciliabile » con la filosofia di Kierkegaard:

Parlare di « senso » è espressione equivoca all'origine. In Kierkegaard l'esistenza non vuol essere intesa come un modo di essere, fosse pure anche un modo che è « reso accessibile » a sé stesso. A lui non interessa una « ontologia fondamentale » che « deve esser cercata nell'analitica esistenziale dell'esserci ». La questione del « senso » dell'esistenza non è per lui la questione di ciò che l'esistenza sia veramente, ma piuttosto questo: che cosa dia un senso all'esistenza, che di per sé stessa è priva di senso ¹².

Se Kierkegaard ricerca l'ontologia nell'esistenza, anzi nell'esistenza del singolo uomo, non per questo l'esistenza deve essere immediatamente la risposta: il « senso » si colloca al di là delle possibilità dell'esistenza, è « trascendente » ad essa. L'affermazione heideggeriana secondo cui « la caratteristica ontica dell'esserci consiste nel suo essere-ontologico » ¹³, è in completo contrasto con il concetto kierke-

¹⁰ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 176 (ed. ted. cit., p. 124).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, pp. 176-177 (p. 124).

¹³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle 1927; trad. it., Milano 1953, p. 23. La citazione si trova nel *Kierkegaard* a p. 178 (p. 125).

gaardiano di esistenza: « Il concetto kierkegaardiano dell'esistenza non intende solamente l'esistenza pura e semplice, bensì un'esistenza che, mossa in sé stessa, si impadronisce di un senso trascendente che deve essere qualitativamente diverso dall'esistenza »¹⁴.

Adorno non si ferma tuttavia alla dimostrazione che la filosofia dell'esistenza di Heidegger è « inconciliabile » con la filosofia trascendente di Kierkegaard: egli cerca di dimostrare anche come il tentativo di Heidegger sia sbagliato in partenza, in quanto tentativo di sviluppare un progetto già fallito, come è appunto quello dell'ontologia soggettivistica di Kierkegaard; Heidegger non si accorge che il progetto di Kierkegaard è finito nell'aporeticità di un « senso » che non vien posto in identità col soggetto, ma che tuttavia deve essere insito solo nella ' riflessione dell'interiorità '. La filosofia di Heidegger è così contestata due volte: la prima perché interpreta falsamente Kierkegaard, la seconda, più radicalmente, perché vuol portare avanti la filosofia di Kierkegaard che invece è irrimediabilmente fallita.

Questo motivo di fondo del testo che stiamo considerando, l'opposizione all'interpretazione esistenzialistica di Kierkegaard, non è stato colto in tutta la sua importanza dai recensori del *Kierkegaard*, forse per loro incapacità a prevedere il successo dell'esistenzialismo, oppure perché frastornati dalla fantasmagoria di altri motivi a cui esso si presenta intrecciato. Lo comprende bene solo Benjamin, autore di un'entusiastica recensione, la quale si apre proprio col riconoscimento del carattere profondamente originale e critico dell'interpretazione adorniana, tutta in contrasto con la tendenza imperante, promossa dalla *Teologia Dialettica* di Barth e da *Essere e tempo* di Heidegger, a « sviluppare » e a « continuare » Kierkegaard. Di fronte alle interpretazioni volte a « portare avanti » in modo immediato Kierkegaard, Adorno non esita, ad avviso di Benjamin, a « riportarlo indietro », a ricondurlo a quella problematica idealistica che Kierkegaard cerca di risolvere, mostrando come egli non vi riesca¹⁵. Il *Kierkegaard* segna così l'inizio di quella battaglia contro l'ontologia esistenziale che Adorno non abbandonerà mai: non a caso tra le sue ultime opere filosofiche, figurerà proprio, a trent'anni dalla tesi di libera docenza, *Jargon der Eigentlichkeit* [Gergo

¹⁴ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 179 (ed. ted. cit., p. 126).

¹⁵ W. Benjamin, *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, in « Vossische Zeitung », 2. 4. 1933; ripubblicato in *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main 1972, pp. 381 e ss.

dell'autentico], una spietata critica dell'heideggeriana ontologia esistenziale.

Il valore e la funzione storica di questa opposizione all'esistenzialismo, non sono state finora messe in evidenza dalla letteratura critica: per quanto riguarda l'Italia, dove *Jargon* non è stato tradotto, la cosa si spiega con la ristretta influenza avutavi dall'esistenzialismo, e quindi con il limitato interesse che riveste la sua critica, ma nel caso dei paesi di lingua tedesca, dove tutt'oggi l'influenza dell'esistenzialismo, seppur con altri nomi, è ancor grande, questa lacuna critica è abbastanza sconcertante e si spiega solo con il carattere « distorto » della recezione complessiva del pensiero di Adorno¹⁶. Invece sarebbe importante che ci si soffermasse su questo aspetto: in fondo il senso dell'opera di Adorno non andrebbe forse ricercato in una dottrina filosofica positiva da lui formulata, quasi che si potesse ricavare dai suoi scritti un insieme di costruzioni teoriche compiute ed organiche, o addirittura quel sistema che egli stesso rifiutava; in questo caso troppo buon gioco ha l'accusa di scarsa consequenzialità, di insufficiente fondatezza, di soggettivismo unilaterale. Il valore di Adorno andrebbe invece forse ricercato nella sua capacità di prevedere certi fenomeni, di presagire, in virtù di una cultura multiforme e variegata e di una sensibilità straordinaria, certi sviluppi culturali, sociali ed economici, siano essi l'industria culturale o la crisi della tecnologia, l'esistenzialismo o la società del benessere. E naturalmente non si tratta solo di previsioni: Adorno cerca sempre di sottoporre questi fenomeni ad un severo esame critico, un esame che non sempre soddisfa ai criteri di equilibrio e di serenità, ma che si rivela utile come evidenziazione di quegli aspetti oscuri, di quei lati negativi, di cui abitualmente non ci si accorge, se non quando il fenomeno si è ormai completamente affermato. Certo l'occhio critico di Adorno, e lo vedremo per esempio nella sua critica dell'industria culturale e in quella del pensiero positivisticò, è rivolto troppo spesso solo alla rilevazione degli aspetti negativi, fino a giungere spesso all'unilateralità, ma indubbiamente in questo modo gli riesce di evidenziare ciò che gli altri non vedono o vedranno solo quando sarà troppo tardi. Le critiche di Ador-

¹⁶ Gli unici contributi di una certa estensione sono probabilmente: T. Härting, *Ideologiekritik und Existenzphilosophie. Philosophische Stellungnahme zu Th. W. Adorno 'Jargon der Eigentlichkeit'*, in « Zeitschrift für philosophische Forschung », XXI (1967), n. 2 e la risposta di H. Schweppenhäuser, *T. Härtings Adorno - Kritik. Eine Replik*, pubblicata sulla medesima rivista nel numero 4 del 1967.

no non vanno quindi prese alla lettera, assunte nella loro integrità: la loro utilità la rivelano forse quando le si consideri con distacco, le si liberi dalla loro unilateralità, e se ne faccia uso come di un segnale di pericolo, come di un antidoto a troppo facili entusiasmi. Anche questa critica all'esistenzialismo dovrebbe venir valutata in questa luce, riconoscendole in primo luogo il merito della tempestività e forse anche quello della preveggenza.

2. - KIERKEGAARD E HEGEL

Kierkegaard non va dunque portato avanti, ma ricondotto indietro, all'idealismo; il momento kierkegaardiano della decisione va compreso all'interno della problematica dell'idealismo, che Kierkegaard crede di superare, e che invece è condotto da lui all'estrema paradossalità.

In Kierkegaard ritorna, nella teoretica del « punto », la problematica idealistica della riduzione dell'intera realtà al microcosmo della spontaneità del soggetto. A differenziarlo da Fichte vi è la diversa situazione storica, l'alienazione di soggetto ed oggetto, di fronte al carattere negativo ed estraneo del non-io, la soggettività kierkegaardiana non è in espansione come quella fichtiana, ma piuttosto è caratterizzata da un continuo ritorno su di sé, respinta com'è dalla potenza indifferente dell'alterità¹⁷. Nell'« interiorità priva di oggetto » di Kierkegaard non esistono più né soggetto, né oggetto: vi è solo una soggettività isolata, circondata da un'oscura alterità¹⁸. Ciò è il risultato del tentativo di superare l'astrattezza dell'idealismo kantiano, senza voler soggiacere all'identità hegeliana. Come Hegel, anche Kierkegaard coglie l'astrattezza dell'ontologia kantiana immanente alla teorica idealistica del soggetto, ma al contempo coglie anche l'inganno che si cela nell'ontologia materiale hegeliana:

Riconosce che l'identità del reale e del razionale fa svanire l'ontologia, in quanto l'estende oltre l'insieme dell'esistenza, e con ciò si priva di ogni valida misura non soltanto per l'esistenza elevata ma anche per un « senso » il cui essere-

¹⁷ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 78 e ss. (ed. ted. cit., pp. 51 e ss.).

¹⁸ *Ibid.*, p. 84 (p. 55).

ovunque minaccia di capovolgersi in un essere in nessun luogo. Lo schema di Kierkegaard è l'esatta antitesi tanto della tesi kantiana quanto della sintesi hegeliana. Contro Kant egli segue l'abbozzo di un'ontologia concreta; contro Hegel di un'ontologia che non soggiace al puro ente perché lo accoglie in sé¹⁹.

La duplice opposizione di Kierkegaard all'astrattezza del soggetto trascendentale kantiano e all'identità hegeliana, lo conduce alla coscienza particolare dell'uomo singolo, intesa come portatrice del senso materiale. Essendo tuttavia non misconoscibile il carattere contingente dell'esistenza,

affinché alla sua contingenza non vada perduto il « senso », l'uomo singolo concreto viene sottoposto a una procedura che però pur garantendogli, in quanto « idea » nel significato kantiano della parola, un senso concreto, rende però lui stesso astratto e scalza le determinazioni ontologiche che in lui vengono cercate²⁰.

Proprio il soggetto kierkegaardiano, che non sembra voler rinunciare in nulla alla concretezza e alla singolarità, si rivela invece fondato su di un « io astratto ». All'astrattezza del generale, Kierkegaard finisce per opporre solo l'astrattezza del particolare. Il soggetto kierkegaardiano « si ritira talmente nella sua unicità, che non si può più porre di lui alcun predicato; esso si capovolge nella massima astrattezza »²¹, diventa una « vuota X », « un punto ». Il presunto superamento dell'idealismo si risolve in un fallimento, che mostra come egli dall'idealismo non sia mai uscito. Kierkegaard non è riuscito a costruire nessuna « dialettica reale » da contrapporre alla dialettica idealistica, né a superare l'identità hegeliana: ha semplicemente « tirato all'indietro » Hegel²²; ne ha fornito cioè solo una rielaborazione dentro all'interiorità, in cui il singolo uomo prende il posto della storia universale. E si tratta di una rielaborazione condotta in modo schiettamente idealistico, che non sa sottrarsi neppure alla costrizione del sistema: sfera etica, estetica e re-

¹⁹ *Ibid.*, p. 190 (p. 134).

²⁰ *Ibid.*, p. 191 (p. 135).

²¹ *Ibid.*, p. 192 (p. 136).

²² *Ibid.*, p. 90 e p. 191 (p. 60 e p. 135). Mi sono discostato qui dalla traduzione italiana citata, poiché l'espressione tedesca « Hegel ist bei ihm nach innen geschlagen », più volte ricorrente nel testo, mi pare sia stata resa in italiano in una forma, « egli ha assimilato Hegel nel suo intimo », che non rispetta pienamente la forza dell'espressione originaria — « schlagen » significa letteralmente « battere », « sbattere » — e può addirittura venir fraintesa.

ligiosa sono i momenti principali di un sistema « contratto senza dimensioni nel punto », cioè nell'interiorità priva d'oggetto.

A questo proposito possiamo fare riferimento ad un testo dedicato da Adorno al pensatore danese nel 1963: *Kierkegaard noch einmal* [Kierkegaard, ancora una volta]²³. Esso, preceduto nel 1940 da *La dottrina kierkegaardiana dell'amore*²⁴, dimostra in primo luogo la continuità di un interesse che non si esaurisce nella stesura della tesi di libera docenza; il fatto che poi l'analisi prospettata da questo saggio non si discosti, almeno nelle sue linee generali, da quella presentata nella tesi di libera docenza, ci conferma anche nell'ipotesi che il *Kierkegaard* non sia una semplice opera giovanile poi superata senza che lasciasse tracce di rilievo, come invece pare avvenga con gli scritti « corneliani » antecedenti, ma sia il primo luogo di formulazione di posizioni teoriche in gran parte in seguito mantenute e sviluppate. Rispetto al *Kierkegaard*, il *Kierkegaard noch einmal* presenta il vantaggio, trattandosi originariamente del testo di una conferenza per il centocinquantesimo della nascita di Kierkegaard, di presentare le posizioni di Adorno sul filosofo danese in modo particolarmente chiaro e conciso, spogliate da quegli eccessivi turgori espressivi, da quei compiacimenti per la espressione esoterica, che ne rendono invece difficile la comprensione nella tesi di libera docenza. Ecco che per esempio, riguardo alla critica dell'identità, vediamo Adorno riconoscere che la filosofia kierkegaardiana

è vera di contro ad Hegel nella misura in cui fa giustizia in modo maggiore al momento del non-identico, che non si dissolve nel suo concetto, mentre esso in Hegel conduce sí alla dialettica, ma solo per poi scomparire alla fine nella pura identità dello spirito assoluto. Kierkegaard ha spezzato le graffe della filosofia dell'identità²⁵.

²³ Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, in « Neue Deutsche Hefte », X (1963), n. 95; ripubblicato in appendice a *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1966, cit.

²⁴ Th. W. Adorno, *La dottrina kierkegaardiana dell'amore*, in appendice a *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*, trad. it. cit.; pubblicato per la prima volta in inglese, col titolo *On Kierkegaard's doctrine of love*, in « Studies in Philosophy and Social Science », VIII (1940), n. 3, fu tradotto in tedesco, col titolo di *Kierkegaard's Lehre von der Liebe*, in « Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte », III (1951), n. 1; a partire dal 1962 si trova in appendice alle riedizioni di *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*.

²⁵ Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, in *Kierkegaard's*, ed. ted. cit., p. 309.

Naturalmente anche qui Adorno conclude poi sul fallimento di questo tentativo kierkegaardiano di uscire dall'idealismo, osservando che « cionondimeno anche la sua teologia resta filosofia dell'identità. In essa ciò che non si dissolve in concetto viene, come esistenza, spiritualizzato e concettualizzato »²⁶. Quel che però ci interessa sottolineare, è che una delle radici della revisione adorniana della dialettica hegeliana, che ha proprio uno dei suoi cardini nel rifiuto dell'identità e nella difesa del non identico, sembra sia da porsi in relazione con un'influenza della critica kierkegaardiana della totalità del concetto e con la sua difesa della concretezza dell'esistenza. Anche il carattere bloccato, l'assenza di sintesi caratteristica della adorniana dialettica negativa, deve aver in questa lettura di Kierkegaard un momento importante per la sua genesi. Come quella kierkegaardiana, anche la dialettica adorniana non conosce infatti sintesi, mediazione, conciliazione, ma è essenzialmente diadica; come Kierkegaard, Adorno non può credere più hegelianamente all'avvenuta conciliazione della realtà, alla presenza della sintesi. Hegel, e forse la lezione immanentista di Cornelius, gli impediscono però di far proprio il salto nella trascendenza che in Kierkegaard risolve la dialettica diadica. Ecco che allora la mancata sintesi viene proiettata invece che nella trascendenza, nel tempo. Kierkegaard gli vieta di credere che la sintesi sia data, Hegel di cercarla nella trascendenza: essa viene allora trasferita da Adorno nel futuro, in un futuro che per il giovane studioso di Bloch, per l'amico di Benjamin, per il figlio dei fermenti utopici espressionistici e delle sconfitte socialiste, non assume una dimensione storica ben definita, quanto piuttosto una messianica, in cui la certezza del suo avvento si accompagna all'indeterminatezza delle sue caratteristiche e modalità.

Non solo la critica della dialettica hegeliana, ma la stessa visione kierkegaardiana della realtà deve esercitare una notevole influenza su Adorno: si pensi per esempio al profondo pessimismo e all'atteggiamento di ostilità verso il mondo che l'autore dei *Minima Moralia* avrà in comune con l'autore di *Timore e tremore* e del *Concetto dell'angoscia*. Il fallimento del tentativo kierkegaardiano di uscire dall'idealismo, l'astrattezza di una soggettività vuota, l'assurdità del salto nel trascendente, l'infondatezza della lettura esistenzialistica, tutto ciò non impedisce del resto allo stesso Adorno di concludere che, nonostante tutto,

²⁶ *Ibid.*

la critica di Kierkegaard alla realtà « non è superata »; infatti « dopo Kierkegaard non c'è più amicizia col mondo, poiché essa, accettando il mondo così come è, eternizza il male che vi è, impedendo che esso diventi ciò che sarebbe da amare »²⁷. Anche la teorica kierkegaardiana dell'ansia come segno dell'assoluto, dell'angoscia come mezzo per raggiungere la salvezza, e perfino quella del carattere di possibilità e rischio della salvezza, paiono in qualche modo assimilate da Adorno, seppur sottoposte a modificazioni radicali: l'angoscia rivolta verso l'interno diventa un'angoscia rivolta prevalentemente all'esterno, una critica della realtà sociale, più che uno struggimento interiore; l'assoluto viene deteologicizzato e calato nella storia come utopia, immanentizzato come regno della libertà e privato dei suoi caratteri trascendenti. È poi significativo che in *Kierkegaard noch einmal* i rilievi positivi sul pensatore danese vedano il suo nome affiancato a quelli di Nietzsche e Kraus. Come già Kraus a Vienna, anche Kierkegaard affascina Adorno per il suo ruolo di deviante, per la sua opposizione alla realtà. Ipersensibile figlio unico, bambino prodigio ebreo mal adattatosi alla realtà esterna, Adorno sembra attirato da coloro che furono respinti o si fecero respingere dal mondo, dai devianti; figlio dello spirito rivoluzionario e negativo degli anni '20, ma al contempo estraneo e lontano dai movimenti politici, egli è portato a subire il fascino del pensatore solitario e inattuale. L'ostilità al mondo, legata alla particolare situazione psicologica di Adorno da un lato, e al clima culturale dell'epoca dall'altro, indirizzano Adorno verso una filosofia di opposizione, di critica e di negazione, ma l'ambiente, la cultura artistica e il gusto aristocratico non lo avvicinano a sbocchi di tipo pratico e politico²⁸. Egli sembra piuttosto riprendere da Kierkegaard e dagli altri filosofi devianti, assieme all'opposizione alla realtà, la diffidenza per le organizzazioni che pure affermano di opporsi alla realtà, preferendo ai partiti, al numero, la scelta dell'opposizione individuale, in cui è ravvisata l'unica salvezza possibile: « La sconcertante forza di Kierkegaard dopo la sua morte, ha come suo fondamento più profondo il fatto che una posizione diversa da quella del singolo da lui assunta, anche oggi primaria-

²⁷ *Ibid.*, p. 319.

²⁸ Gli anni dell'emigrazione in America, con l'esperienza di una realtà ancora più estranea e l'isolamento culturale, non potranno che confermare, come vedremo nei capitoli VII e VIII, in modo decisivo questa tendenza, da un lato ad opporsi al mondo, dall'altro a rifiutare l'opposizione organizzata.

mente non viene offerta al contestatore »²⁹. Se per Kierkegaard la salvezza può essere cercata solo dentro alla coscienza individuale, passando per l'angoscia, per Adorno la salvezza del mondo è riposta nelle coscienze individuali, nella loro vigile ed attenta capacità di critica e di opposizione. Certo, in Adorno c'è una dimensione storica, sociale che non c'è in Kierkegaard, tanto che all'opposizione viene conferita appunto quella funzione « storico-mondiale » che proprio Kierkegaard respinge; tuttavia in entrambi vediamo la medesima scelta: quella della posizione del singolo, posta non come una scelta puramente intellettuale, una « mera opinione », ma come un'antitesi dell'intera persona col mondo. Se Johannes Climacus ritiene necessario rinunciare alla felicità familiare e alla pubblica considerazione³⁰, l'autore dei *Minima Moralia* ritiene indispensabile rinunciare alla socievolezza (« partecipazione all'ingiustizia, in quanto prospetta il mondo congelato come un mondo in cui si può ancora discorrere ») e alle piccole gioie quotidiane (« anche l'albero in fiore mente nell'istante in cui è contemplato senza l'ombra del terrore; anche l'innocente 'Che bello' diventa una scusa per l'ignominia di un'esistenza che è del tutto diversa »)³¹.

L'adorniana coscienza critico-negativa non pare scegliersi una via piú facile dell'angosciata individualità kierkegaardiana, tutta tesa come è in un continuo autocontrollo, sempre attenta a non collaborare con l'esistente, a diffidare di tutto, giacché tutto può nascondere, sotto l'apparente innocenza dell'immediatezza, l'accettazione del mondo, sia « l'albero in fiore », « l'atteggiamento virile » o la « spontaneità irriflessa »³². La « teoria critica della società » non è in Adorno una semplice teoria della società o una visione del mondo: essa assume in lui i toni inconfondibili di una scelta etica, di una scelta esistenziale. L'originalità dei *Minima Moralia*, il loro fascino, derivano proprio in misura notevole dall'incontro in essi del marxismo occidentale da un lato, e della tradizione del pensatore inattuale, della coscienza solitaria dall'altro.

La tradizione della coscienza solitaria, non è tuttavia assunta acriticamente, ma viene rivista completamente alla luce della lezione di He-

²⁹ Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, cit., p. 304.

³⁰ S. Kierkegaard, Prefazione a *Briciole di filosofia*, in *Opere*, trad. it., Firenze 1972, p. 202.

³¹ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., p. 17 (ed. ted. cit., p. 21).

³² *Ibid.*, p. 37 e p. 167 (p. 51 e p. 226).

gel. Come infatti abbiamo già detto, Adorno sa fin dall'inizio non subire passivamente il fascino di Kierkegaard. La critica della coscienza infelice della *Fenomenologia dello Spirito* lo vaccina dal pericolo di cedere alle lusinghe dell'esaltazione astratta dell'interiorità, la teoria dialettica della dipendenza delle parti dal tutto da quello di credere all'assolutizzazione del singolo come *primum* autonomo. Il motivo, già presente nel Kierkegaard, trova formulazioni estremamente chiare nel Kierkegaard *noch einmal*: « Kierkegaard non vede che il singolo, come qualsiasi altra categoria presa in sé, non è un assoluto, bensì racchiude in sé stesso, come suo momento necessario, il suo opposto, quella totalità che egli rimprovera a Hegel come sistematica »³³. Giacché poi Adorno, come è noto, legge sempre Hegel sostituendo a « totalità », « società », il rimprovero a Kierkegaard diviene quello di non cogliere come l'individuo sia, fin nel suo intimo, un prodotto della società:

Non solo l'io è strettamente intrecciato alla società, ma le deve la sua esistenza nel senso letterale della parola. Tutto il suo contenuto proviene da essa, o più semplicemente dal rapporto con l'oggetto. L'individuo diventa tanto più ricco, quanto più liberamente si dispiega nella società e la rispecchia, mentre la sua definizione e cristallizzazione, che esso rivendica come origine, non fa che limitarlo e impoverirlo. Non per nulla i tentativi, come quello di Kierkegaard, di entrare in possesso della propria ricchezza attraverso il ripiegamento del singolo sulla propria singolarità, si sono risolti nel sacrificio del singolo e nella stessa astrattezza che Kierkegaard rimprovera ai sistemi idealistici³⁴.

È la critica che Adorno non applicherà solo a Kierkegaard, ma ad ogni filosofia che consideri il singolo come primo, sia essa quella dell'autenticità esistenzialistica o quella individualistica di Huxley o Ortega y Gasset. Ma, come abbiamo già notato, il rapporto tra Hegel e Kierkegaard non è mai presentato in modo univoco: neppure in questo caso Adorno si limita a trovare in Hegel strumenti per criticare Kierkegaard, ma si preoccupa anche del contrario. Se da Hegel riprende la polemica contro il puro esser per sé della soggettività, da Kierkegaard riprende la critica al sacrificio del soggetto alla totalità. Con Kierkegaard Adorno condivide infatti la convinzione che la conciliazione tra universale e particolare, che Hegel spaccia per realizzata, è in realtà una menzogna che si traduce nella semplice liquidazione del particolare:

³³ Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, cit., p. 306.

³⁴ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., p. 150 (ed ted. cit., pp. 203-204).

lapidariamente osserva egli nel *Kierkegaard noch einmal* « il singolo di Kierkegaard è tanto poco il vero, quanto lo è il tutto di Hegel »³⁵. Se Adorno da un lato respinge l'equiparazione kierkegaardiana « la verità è la soggettività e la soggettività è la verità », dall'altro non accetta neppure il distico hegeliano « il razionale è reale, il reale è razionale ».

Se infatti dovessimo scegliere l'espressione che meglio sintetizzi i *Minima Moralia*, probabilmente la scelta cadrebbe su di un'espressione, « il tutto è il falso », che è il rovescio radicale di quella hegeliana, giacché per Adorno la totalità che si è realizzata storicamente è la totalità del capitalismo, dominata dalla legge dello scambio, una totalità quindi negativa, una totalità falsa. Ora, se la totalità è, ma è falsa, la conciliazione di universale e particolare si può esprimere solo come dominio; ma se la legge che domina la realtà è falsa, se l'universale si realizza come dominio, ecco che allora acquista un senso la difesa dell'individuo. Certo, l'autonomia dell'individuo è una mera apparenza, esso è costituito fin nella sua essenza dalla totalità, dalla società, che anzi, in periodo di capitalismo avanzato, tende a sussumerlo senza residui in sé, ma proprio per questo, proprio perché esso è in via di liquidazione, bisogna assumerne le difese. Sarà poco ciò che nell'individuo si presenta come non identico, come non completamente sussunto nell'universale, ma questo poco è pur sempre degno di attenzione, perché appunto è uno dei rari momenti di resistenza allo strapotere dell'universale; l'individualità è in fondo un'apparenza, ma se venisse meno anche questa, trionferebbe senza più ostacoli la totalità, ossia la legge capitalistica dello scambio.

L'intreccio di critica della « posizione del singolo » e di sua paradossale ed appassionata difesa, che costituisce un poco il motivo conduttore dei *Minima Moralia* nasce così proprio dallo scontro tra Hegel e Kierkegaard e tra Kierkegaard e Hegel³⁶. Oggetto del capolavoro di Adorno è infatti in un certo senso il pensatore inattuale, la coscienza solitaria, e meglio: la crisi del pensatore inattuale. È l'intellettuale che non vede altra forma di sopravvivenza che nella separazione dalla prassi, ma che è al contempo conscio che questa è la base della sua esistenza; che sa ogni contatto umano complicità con la barbarie, ma che difida della solitudine, pallido simulacro di una vera esistenza umana;

³⁵ Th. W. Adorno, *Kierkegaard noch einmal*, cit., p. 308.

³⁶ Cfr. in particolare Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., pp. 3-7 (ed. ted. cit., pp. 3-12).

che crede il privato l'unica salvezza, eppure ne coglie la distanza dalla vera vita; che diffida della spontaneità, ma teme i pericoli della freddezza. Il pensatore inattuale e solitario a cui Adorno resta kierkegaardianamente fedele, diventa severo critico anche di sé stesso, e si nega stoicamente, non solo i piaceri dell'immediatezza, del contatto umano e della partecipazione alla realtà, ma anche il compiacimento della propria condizione. Se Kierkegaard è almeno soddisfatto e orgoglioso della propria posizione di privato, Adorno non lo è più:

Chi non collabora corre il pericolo di credersi migliore degli altri e di fare della propria critica della società un'ideologia al servizio del proprio interesse privato. Mentre cerca di fare della propria esistenza una fragile immagine della vera, egli dovrebbe sempre tenere presente questa fragilità, e sapere quanto poco l'immagine sostituisce la vera vita³⁷.

Eppure Adorno sa anche che un'altra soluzione, diversa dalla kierkegaardiana « posizione del singolo » non è data a chi si vuol opporre al mondo; ecco che allora « l'unico atteggiamento responsabile » diventa per lui quello di ritirarsi sí nel privato ad esercitare il proprio ruolo di vigile e scontrosa coscienza critica, ma con la continua attenzione a non cadere nell'« abuso ideologico della propria esistenza », « con la modestia e la mancanza di pretese a cui ci obbliga, da tempo, non piú la buona educazione, ma la vergogna di possedere ancora, nell'inferno, l'aria per respirare »³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 18 (p. 22).

³⁸ *Ibid.*, p. 20 (p. 24). Sul rapporto Adorno - Kierkegaard cfr. anche i numerosi spunti contenuti nei saggi di T. Perlini e particolarmente in *Paradosso ed esorcismo in Adorno*, in « Tempi Moderni », XII (1970), n. 1 e in *Saggio introduttivo*, in Th. W. Adorno, *Parole chiave. Modelli critici*, trad. it., Milano 1974.

3. - KIERKEGAARD E BENJAMIN

Se l'opposizione alle interpretazioni letterarie ed esistenzialistiche di Kierkegaard e la riconduzione all'idealismo sono momenti centrali della lettura di Kierkegaard che il giovane Adorno ci offre nella sua tesi di libera docenza, essi non sono certo gli unici. Numerosi sono infatti i temi di questo testo, in cui la pregnanza espositiva è pari alla ricchezza teorica. Noi non pretendiamo certo di esaurirli tutti: il nostro obiettivo non è del resto quello di presentare il *Kierkegaard* in sé, in tutte le sue caratteristiche strutturali ed espositive e con tutti i suoi concreti spunti interpretativi sul pensatore danese; del testo ci basta evidenziare quegli aspetti che sono rilevanti per gli obiettivi complessivi della nostra indagine, il cui scopo è la ricerca delle linee di sviluppo del pensiero di Adorno. Vi sono però ancora almeno un paio di motivi sui quali è indispensabile soffermarsi; il primo è quello a cui allude Benjamin nella sua recensione: « In nessun luogo colpisce Wiesengrund più a fondo che dove, trascurando gli schemi rigidi della filosofia di Kierkegaard, cerca la chiave nei suoi più trascurabili relitti, nelle immagini, nei paragoni, nelle allegorie »³⁹. Per chiarirci questo motivo, dobbiamo fare un passo indietro e ricordare come Adorno, nella dimostrazione del carattere non autonomo dell'estetico, avesse mostrato come « le figure estetiche di Kierkegaard siano unicamente illustrazioni delle sue categorie filosofiche », e come quindi la critica non debba interpretarle isolatamente ma « secondo la loro costruzione filosofica »⁴⁰.

³⁹ W. Benjamin, *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, cit., p. 382.

⁴⁰ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 41 (ed. ted. cit., pp. 23-24).

A ciò dobbiamo però ora aggiungere che per Adorno il compito della critica non si può tuttavia esaurire in questo riferimento allo schema concettuale, ma richiede il tentativo di cogliere « ciò che gli pseudonomi dicono di più, oltre a quanto è assegnato loro dallo schema filosofico »⁴¹. Si tratta insomma di tenere fermo, da un lato che le immagini poetiche di Kierkegaard sono illustrazioni dei suoi intenti filosofici, metafore, dall'altro che le metafore « vanno ben oltre l'intento metaforico » e « vivono di vita propria »⁴².

Proprio le parole e le immagini con cui Kierkegaard cerca di amaliarci sono quelle che gli fanno da trappola, finendo per imprigionare lui stesso. La verità di Kierkegaard è nella differenza tra ruolo di una sua figura e sua effettiva realizzazione, ed emerge nell'analisi delle immagini e delle parole. Di questo criterio della « verbalità traditrice »⁴³ per esempio Adorno si serve con grande acutezza ed originalità nell'analisi dell'*intérieur*, in cui egli trova la chiave di tutta l'opera kierkegaardiana: « Al centro delle costruzioni filosofiche del giovane Kierkegaard compaiono immagini di interni d'abitazione che sono, è vero, generate dalla filosofia, dallo strato della relazione soggetto-oggetto nell'opera stessa, ma che in virtù degli oggetti che esse trattengono oltrepassano i confini della filosofia »⁴⁴. Un caso di oggetto la cui potenza tradisce Kierkegaard è lo « specchio riflettente », ossia quel caratteristico componente dell'arredamento di appartamenti borghesi dell'Ottocento, noto anche come spione, la cui funzione era quella di proiettare all'interno dell'appartamento la strada. Esso, introdotto da Kierkegaard in una sua descrizione d'interno forse casualmente, forse con una qualche intenzione simbolica, finisce per assumere un valore autonomo, tradendo l'effettiva realtà del soggetto kierkegaardiano: « Colui che sta a guardare nello specchio-spia è l'uomo che fa vita privata, l'inattivo, escluso dal processo di produzione dell'economia. Lo specchio testimonia la mancanza di oggetto (esso porta solo la parvenza delle cose) e l'isolamento del privato »⁴⁵. Analizzando in questo modo le descrizioni d'interno presenti nell'opera di Kierkegaard, Adorno può concludere che « l'*intérieur* è l'*imago* corporea del 'punto' filosofico kier-

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, pp. 116-117 (p. 80).

⁴³ *Ibid.*, p. 42 (p. 24).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 112 (p. 77).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 114 (p. 78).

kegaardiano: tutto l'esterno reale si è contratto nel punto »⁴⁶. L'origine di questa particolare concezione dell'autonomizzarsi delle immagini e della verbalità traditrice, ce la fornisce lo stesso Adorno, quando richiama l'affermazione di Benjamin secondo cui ogni allegoria non è soltanto segno ma anche espressione⁴⁷. Proprio nel testo citato, *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin afferma che le parole sono il luogo più adatto alla manifestazione del vero. La verità, infatti, non è intenzionabile direttamente, anzi è la morte dell'intenzione, « per cui, la struttura della verità esige un essere che, per la sua estraneità all'intenzione, somigli a quello puro e semplice delle cose, ma a questo superiore per consistenza [...]. L'essere sottratto ad ogni fenomenicità, l'unico essere a cui spetti questa potenza è quello del nome »⁴⁸. Nel concetto di « verbalità traditrice » paiono così confluire alcuni elementi schiettamente benjaminiani: l'allegoria come espressione, il nome come luogo di emergenza del vero e il carattere non intenzionabile della verità.

Un'altra categoria di cui Adorno si serve spesso nella sua interpretazione di Kierkegaard è quella di « mitico ». Essa viene inizialmente ripresa dall'*excursus* di Kierkegaard sull'« Elemento mitico nei primi Dialoghi platonici », contenuto nel *Concetto dell'ironia*⁴⁹, ma poi viene subito da Adorno rovesciata contro Kierkegaard stesso: in realtà il mito non manifesta affatto la produttività del puro spirito, quanto piuttosto è la stessa spiritualità ad essere mitica⁵⁰. Ciò parrebbe in contrasto con ciò che abbiamo visto Adorno dire del carattere astratto del soggetto kierkegaardiano, il quale quanto più persegue la concretezza, tanto più finisce nell'astrattezza, quanto più vuol essere individuale, tanto più degenera a vuota « X ». Ma il contrasto è solo apparente: lo spiritualismo in cui si rovescia la pretesa concretezza del soggetto kierkegaardiano, nasconde infatti una soggezione alla natura. Se per un lato è vero che per essere il più concreto possibile, il soggettivismo di Kierkegaard si rovescia in puro spirito, svincolato da ogni bisogno economico, pratico, materiale, istintuale e perfino sessuale⁵¹, dall'altro quella naturalità che

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119 (p. 82).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75 nota 8 (p. 49).

⁴⁸ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928; trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 17.

⁴⁹ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it., cit., p. 142 (ed. ted. cit., p. 98).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 143 (p. 99).

⁵¹ *Ibid.*, p. 137 (p. 95).

esso respinge, si vendica prendendo possesso proprio di esso spirito; ricorrendo ancora una volta al metodo della « verbalità traditrice », Adorno mostra infatti come involontariamente Kierkegaard descriva il puro spirito con attributi e immagini corporei⁵².

La natura, che Kierkegaard aveva cercato di eliminare, tanto come natura esterna, quanto come natura interna, dal suo soggetto, presentato come puro spirito, si riappropria così del soggetto, anzi ne diventa l'intima sostanza: « La sostanza naturale del puro spirito, in sé stesso 'storico', potrà chiamarsi mitica »⁵³; lo stesso Kierkegaard del resto intuisce, nel *Concetto dell'angoscia*, il carattere mitico del suo spiritualismo e lo chiama demoniaco, anche se poi si rifiuta di equiparare apertamente demoniaco e mitico⁵⁴. Adorno non si limita a indicare la sostanza mitica dell'interiorità priva d'oggetto, ma fa del carattere mitico della spiritualità kierkegaardiana un grimaldello per interpretare tutta una serie di motivi della filosofia di Kierkegaard, dal monologo interiore, al sacrificio, al concetto di io come rapporto.

Soltanto sotto la categoria del mitico si può spiegare il rapporto tra l'interiorità priva d'oggetto e l'ontologia sbarrata, inaccessibile, alla quale, in quanto verità, è rivolta la domanda di Kierkegaard. Una soggettività miticamente chiusa in sé stessa si accinge a salvare, mediante l'evocazione, i « rapporti umani fondamentali » e il loro senso: l'ontologia⁵⁵.

La cattiva infinità del monologo interiore e le continue ripetizioni della filosofia kierkegaardiana dell'interiorità sono così interpretate da Adorno come « evocazioni mitiche » di un senso trascendente⁵⁶; il paradossale, come sacrificio della coscienza, vien visto come un sacrificio mitico, dove il soggetto puramente spirituale annienta alla fine sé stesso e riprecipita in quella natura che voleva negare⁵⁷; lo stesso concetto infine di io come « rapporto che si mette in rapporto con sé stesso » è inteso come mitico, nel senso che esso presuppone una « X » come substrato del rapporto, un'originaria attività produttiva, la vita, che ponga e riunisca i momenti⁵⁸.

⁵² *Ibid.*, pp. 138-139 (pp. 96-97).

⁵³ *Ibid.*, p. 140 (p. 97).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 147 (p. 102).

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 150-151 (p. 105).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 152 e ss. (pp. 106 e ss.).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 265 (p. 191).

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 204-205 (p. 145).

Se per un lato Adorno fa ampio ricorso alla categoria di mitico in molti punti centrali della sua interpretazione del filosofo danese, dall'altro non si può dire che alla frequenza di impiego corrisponda una soddisfacente esplicitazione della categoria. Non a caso anche i recensori più favorevoli del tempo, a parte Benjamin, rilevano la mancata precisazione e definizione delle categorie di mito e di natura e vedono in ciò non poche ambiguità e pericoli. H. Kuhn afferma che « è dubbio come questa natura stessa, che in ogni caso non significa certo naturalisticamente 'solo natura', sia da comprendersi categorialmente », e vede il pericolo che ciò possa condurre ad « un mistico concetto di natura, che viene alla fine lasciato manifestarsi solo poeticamente »⁵⁹; K. Löwith parla addirittura di un'« ontologia mitica », del rischio che la giusta opposizione di Adorno alla filosofia dell'esistenza finisca per convertirsi alla « cifra della trascendenza », all'accettazione di un mitico Essere, alla fuga in sostanza dall'immanenza della realtà storica⁶⁰. Questa difficoltà di comprensione, questo carattere sfuggente ed ambiguo, non è indubbiamente attribuibile solo alla categoria di mitico e di naturale. In tutta l'opera non si incontrano mai definizioni precise delle categorie impiegate, né tentativi di ordinarle in una sequenza sistematica ed organica. Improvvisamente una categoria, sia essa quella di « mitico », di « interiorità priva d'oggetto » o di altro ancora, fa il suo ingresso, spesso in modo rapidissimo, e, prima che la si possa fermare, scompare; riappare qualche pagina più avanti, qualche volta un intero capitolo, formulata in modo differente o semplicemente applicata disinvoltamente ad un passo di Kierkegaard, come fosse un che di ormai noto, per poi scomparire nuovamente. Il linguaggio con cui vengono presentate le categorie, a sua volta, non è né univoco né determinato, ma immaginoso e letterario, al punto che alcuni recensori lo giudicano « poetico », « manieristico » e « feuilletonistico »⁶¹.

L'oscurità della categoria di mitico sembrerebbe così riconducibile alle caratteristiche generali di un testo che disdegna la sistematicità e predilige uno stile allusivo e immaginoso. Ma si tratta di una spiegazione troppo generale per essere soddisfacente. Del resto, se è vero che

⁵⁹ H. Kuhn, Recensione cit., p. 109.

⁶⁰ K. Löwith, Recensione al *Kierkegaard*, in « Deutsche Literaturzeitung », 28. 1. 1934, pp. 166-177.

⁶¹ Le definizioni, contenute nelle recensioni cit., sono rispettivamente di H. Kuhn, K. Löwith e F. J. Brecht.

Adorno disdegna un certo tipo di chiarezza espositiva, non per questo le sue opere risultano sempre così oscure e i suoi concetti sempre così vaghi e sfuggenti: se l'articolazione delle sue categorie ben difficilmente soddisfa un seguace dell'empirismo logico, non necessariamente esse lasciano insoddisfatti quanti si richiamano ad una logica di tipo dialettico. Nel caso invece delle categorie di mitico e naturale, come del resto di altre del *Kierkegaard*, la difficoltà di una loro comprensione continua a sussistere anche là ove si usi un criterio dialettico di lettura.

Questa oscurità dei concetti impiegati nel *Kierkegaard*, rispetto a quelli delle opere successive, ed il fatto che lo stesso Adorno ammetterà « l'insufficiente articolazione del concetto di mitico nel *Kierkegaard* »⁶², ci indurrebbero piuttosto a spiegare il quesito relativo alla difficoltà di comprensione della categoria di mitico e di naturale e delle altre categorie del *Kierkegaard*, con il fatto che il testo è praticamente l'opera prima di un giovane autore, il quale non sarebbe giunto ancora alla piena articolazione delle categorie che impiega e che non padroneggerebbe ancora gli strumenti espositivi. Anche questa ipotesi non è però del tutto convincente. Riguardo all'oscurità del *Kierkegaard*, dobbiamo precisare ancora almeno un particolare importante.

L'interpretazione che Adorno fornisce di *Kierkegaard* è in realtà, in linea di massima, soddisfacentemente comprensibile, anche se la forma espositiva può non trovare sempre concordi; quello che è invece difficile mettere a fuoco, è il punto di vista, la visione teorica che sostiene l'interpretazione. L'interpretazione in chiave mitica di certi aspetti della filosofia kierkegaardiana riesce in fondo chiara al lettore, una volta che egli sia riuscito ad abituarsi ai funambolismi espositivi; ciò che invece si mantiene sfuggente, imprecisabile, è quello che si intenda poi, positivamente, per mitico. Non è l'interpretazione di Kierkegaard ad essere oscura, ma solo le categorie filosofiche che la sostengono. Non è quindi che l'autore non sappia sempre essere chiaro; a volte ci riesce benissimo. Il problema della mancata esplicitazione, della insoddisfacente articolazione, riguarda piuttosto un particolare aspetto del testo: il punto di vista, la filosofia che ne è alla base. E che alla base ve ne sia una, è cosa di cui non si può dubitare: l'originalità dell'interpretazione, la pregnanza dei suoi dettagli, la forza che sostiene le pagine, la

⁶² Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 17. 12. 1934, in *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1970, p. 106.

sicurezza del procedere, non lasciano pensare diversamente. Ebbene una risposta che ci chiarisca soddisfacentemente il problema, nella forma piú determinata che esso ha preso, ce la fornisce lo stesso testo del *Kierkegaard*, e in particolare il seguente passo:

Infatti, la natura si afferma nella dialettica non come una natura sempre viva e presente. La dialettica si arresta nell'immagine ed evoca nell'immediato presente storico il mitico, in quanto è il passato piú lontano: la natura in quanto preistoria. Perciò le immagini che, come quella dell'*intérieur*, portano dialettica e mito all'indifferenza, sono veramente « fossili antidiluviani ». Esse possono chiamarsi immagini dialettiche usando una espressione del Benjamin, la cui calzante definizione dell'allegoria vale anche per l'intento allegorico di Kierkegaard in quanto figurazione di dialettica storica e natura mitica. Secondo tale definizione « nell'allegoria si presenta dinanzi agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio primordiale » (W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, p. 164). Mitica è in Kierkegaard la natura in quanto preistoria, evocata nell'immagine e nel concetto del suo presente storico⁶³.

La categoria di mitico appare legata intimamente ad una particolare concezione del rapporto natura-storia, e questa particolare concezione sembra essere quella enunciata da Walter Benjamin nel suo *Dramma barocco tedesco*. Questo testo, dal quale abbiamo già visto Adorno riprendere i motivi del nome come luogo di emergenza del vero, dell'allegoria come espressione, etc., appare così sottendere tutta questa opera prima di Adorno. Esso sembra a tal punto influenzare Adorno da fargli ritrovare una precisa corrispondenza tra i motivi filosofici di Kierkegaard ed il barocco letterario, anzi, esplicitamente, col barocco nell'interpretazione che Benjamin ne dà nel *Dramma barocco tedesco*: « Gli elementi costruttivi del dramma barocco, che Benjamin ha documentato nel suo saggio *Il dramma barocco tedesco* ricollegandosi alla sua idea centrale, compaiono riuniti al completo nella caverna della sua [di Kierkegaard] filosofia »⁶⁴. L'indicazione poi dei momenti « comuni » tra Kierkegaard e barocco, ravvisati nel gusto per l'intrigo, nella crudeltà, nell'evocazione mediante allegoria e nelle scene di cimiteri, non lasciano dubbi, se mai ce ne fossero ancora, sulla approfondita conoscenza di Adorno del testo benjaminiano e sulla influenza da questo esercitata su di lui. Quel punto di vista positivo, a partire dal quale

⁶³ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 143-144 (ed. ted. cit., p. 100). Il passo di W. Benjamin citato da Adorno si trova a p. 174 del *Dramma barocco tedesco*, trad. it. cit.

⁶⁴ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 163 (ed. ted. cit., p. 115).

Adorno intesse la sua complessa e variegata critica dell'opera kierkegaardiana, quel punto di vista positivo, la cui mancata chiarificazione lascia perplesso il lettore, e della cui esistenza non si può dubitare, data l'originalità e l'acutezza con cui l'interpretazione vien svolta, quel punto di vista potrebbe allora esser forse quello di Benjamin, quello del *Dramma barocco tedesco*.

L'oscurità del *Kierkegaard* dipenderebbe allora non tanto dalla forma asistemica e letteraria, o dalla immaturità dell'autore, ma dal fatto che si presuppone per la sua comprensione la filosofia di Walter Benjamin, che eserciterebbe un'influenza determinante sul giovane Adorno. In questo caso non si tratterebbe poi di un'influenza intensa ma momentanea, come invece fu il caso molto probabilmente della filosofia trascendentale di Hans Cornelius, ma di una ben duratura, che non si esaurirebbe con la tesi di libera docenza, ma si estenderebbe ben più in là. Abbiamo infatti visto come il *Kierkegaard* sia il luogo di gestazione di molti motivi centrali della filosofia adorniana: venire in chiaro dell'origine del *Kierkegaard* è quindi venire in chiaro, almeno in parte, dell'origine della filosofia adorniana in genere. Molte delle categorie che appaiono nel testo che stiamo considerando, ritorneranno, sia pur ulteriormente articolate e sviluppate, anche nei testi successivi, ed alcune occuperanno addirittura posti di prim'ordine nella filosofia adorniana matura.

Di questo ci offre alcune prove la stessa categoria di mitico naturale. Abbiamo per esempio visto poco sopra come Adorno evidenzi, per un lato, il carattere spiritualisticamente ostile alla natura del soggettivismo kierkegaardiano, dall'altro, mediante il richiamo degli attributi corporali con i quali inavvertitamente Kierkegaard descrive il soggetto, il rovesciamento paradossale dello spiritualismo nel mitico-naturale:

Lo spiritualismo di Kierkegaard è soprattutto ostilità verso la natura. Lo spirito si pone libero e autonomo contro la natura, perché la riconosce come demoniaca: come nella realtà esterna, così anche in sé stessa. Ma apparendo lo spirito autonomo come corporeo, la natura prende possesso dello spirito là dove esso si presenta con carattere più storico: nell'interiore privo di oggetto [...]. La sostanza naturale del puro spirito, in sé stesso « storico », potrà chiamarsi mitica⁶⁵.

Ebbene il passo qui richiamato lo ritroviamo riportato per esteso in un testo posteriore di vent'anni, *Appunti su Kafka*, in cui esso serve

⁶⁵ *Ibid.*, p. 140 (p. 97).

ad Adorno per mostrare come in Kafka, « allievo di Kierkegaard », col quale ha in comune l'interiorità priva d'oggetto, « la pura soggettività si ribalta in mitologia, lo spiritualismo coerente in abbandono alla natura »⁶⁶.

Il nesso di ostilità alla natura-abbandono alla natura è poi in un certo senso alla base della visione storica prospettata nella *Dialettica dell'illuminismo*, incentrata proprio sull'ipotesi che l'ostilità alla natura si rovesci necessariamente in abbandono ad essa, che il dominio sulla natura generi inevitabilmente il riemergere del naturale negato come barbarie. Il primo saggio del famoso testo di Adorno-Horkheimer, uno dei più popolari della Scuola di Francoforte, è proprio riassumibile nella tesi che il mito sia già illuminismo e sull'inevitabilità del rovesciamento in mito dell'illuminismo. Ecco che allora l'esigenza di venir in chiaro dell'origine della categoria di mitico in Adorno, non è un problema riguardante solo un'opera giovanile, una curiosità in fondo meramente erudita: essa sembra poter soddisfare un'esigenza di carattere più generale, sembra poter contribuire alla comprensione di momenti di rilievo della filosofia matura di Adorno e della teoria critica in genere.

Le ipotesi da noi formulate relativamente all'influenza di Benjamin e sul ruolo di questa influenza nello sviluppo complessivo del pensiero di Adorno, trovano un'ulteriore conferma della loro proponibilità nel ricupero di Kierkegaard presente nella tesi di libera docenza⁶⁷. Non è infatti solamente nei testi posteriori, ed in particolare nel più volte da noi citato *Kierkegaard noch einmal* che sono ravvisabili apprezzamenti da parte di Adorno del filosofo danese: lo stesso *Kierkegaard* contiene a tratti valutazioni positive, anche se in forma più cauta e meno aperta. Quella più interessante si trova nell'ultima parte del quarto capitolo; Adorno è giunto al punto in cui vien dimostrato il fallimento della filosofia kierkegaardiana: il soggetto fallisce tutti i tentativi di uscire dal cerchio della propria interiorità e si ritrova rigettato indietro su sé stesso; tutta l'esistenza kierkegaardiana si palesa non esser altro che disperazione:

⁶⁶ Th. W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in « Die Neue Rundschau », LXIV (1953), n. 3; ripubblicato in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955; trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1972, p. 270.

⁶⁷ Le osservazioni contenute in questo capitolo non pretendono di dimostrare l'influenza di Benjamin su Adorno, ma solo di mostrarne la probabilità; la verifica di questa ipotesi verrà affrontata nel prossimo capitolo.

Nell'abisso piú profondo della dialettica esistenziale: nell'apersonalità della disperazione, nella quale il puro spirito dell'esistente, trascinato dai gorgi di una ripetizione vorticosa, viene infine sommerso, tocca il suo fondo il soggettivismo di Kierkegaard. Ma proprio là ove egli meno lo presumeva: non nel « senso » ontologico, bensí nell'assurdità eternata. È l'ontologia dell'inferno, quella che la dottrina kierkegaardiana dell'esistenza nasconde, simile ad uno strato sottile e fallace ⁶⁸.

Eppure è proprio in questa « ontologia dell'inferno » che si coglie quella che è « nell'opera di Kierkegaard la verità dialettica piú profonda, e perciò nascosta a lui stesso e in grado di rivelarsi soltanto nella storia postuma dell'opera sua »; se è vero infatti che la disperazione smembra, dissocia l'io, è anche vero che « i ruderi dell'io disgregantesi sono i segni caratteristici della speranza » ⁶⁹, afferma Adorno con un'espressione che certo è tra le piú criptiche del testo. A basarsi solo su di essa, ben difficilmente si potrebbe venir in chiaro di che cosa sia la verità dialettica di Kierkegaard, né tantomeno di quali siano i motivi che sostengono il recupero adorniano di Kierkegaard, proprio là ove questo pareva liquidato definitivamente: di primo acchito infatti non si vede quale nesso debba intercorrere tra rovine e elementi di speranza, due termini che eventualmente paiono contrapposti. L'operazione invece riesce agevolmente se si ricorda che proprio sul nesso di « rovine » e « speranza » si incentra tutta l'ultima parte del benjaminiano *Dramma barocco tedesco* ⁷⁰. Nel culto barocco per la rovina, Benjamin coglie infatti un sottofondo utopico. Nelle rovine si pietrifica la « *facies hippocratica* della storia », « con quanto ha, fin dall'inizio di inopportuno, di doloroso, di sbagliato » ⁷¹. Per Benjamin disperazione e speranza non sono due momenti contrapposti, anzi l'una richiede l'altra: « solo per chi non ha piú speranza ci è data la speranza » ⁷², è unicamente dalla considerazione piú sconsolata di ciò che non ci fu dato, che può nascere quel rimpianto della felicità in cui « vibra indissolubilmente l'idea di redenzione » ⁷³.

⁶⁸ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. cit., pp. 211-212 (p. 151).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 215 (pp. 153-154).

⁷⁰ I termini tedeschi sono *Trümmer* e *Hoffnung*.

⁷¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. cit., p. 174.

⁷² W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*, in *Schriften*, cit.; trad. it. in *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 232.

⁷³ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Schriften*, Frankfurt am Main 1955; trad. it. in *Angelus Novus*, cit., p. 73.

Questo nesso di disperazione e speranza, di pessimismo catastrofico e utopismo messianico, è un elemento che ritroveremo poi in tutta la produzione di Adorno. La sua filosofia negativa si fonderà proprio, anche se non necessariamente in modo esplicito, su questa assunzione del carattere utopico e rivoluzionario della disperazione, e quindi del carattere necessario, indispensabile, della disperazione stessa. Ma dove questa equazione paradossale di rovine e speranza, di disperazione e utopia, emergerà con più chiarezza, più esplicitamente, sarà in campo estetico, dove Adorno non esiterà a privilegiare in modo esclusivo, cogliendo in essi un sottofondo utopico, gli autori della disperazione e del pessimismo, da Kafka a Beckett. Quei riconoscimenti che per Kierkegaard sono appena accennati, li ritroviamo, formulati senza più reticenze e in modo più deciso, per Kafka, « il discepolo di Kierkegaard ». Nel saggio sullo scrittore praghese già ricordato, si afferma infatti apertamente che solo dalla consapevolezza più disperata della desolante realtà umana può scaturire la speranza in un futuro redento, che solo lo sconforto più assoluto, che rifiuta ogni facile consolazione e quindi conciliazione con la realtà, può testimoniare la speranza di un futuro liberato.

Assieme agli strumenti hegeliani e benjaminiani, Adorno fa uso nella sua interpretazione del pensatore danese, seppur in modo molto più limitato, anche di un terzo tipo di strumenti, che paiono di derivazione sociologica e marxiana. Nel complesso discorso sull'*intérieur* come raffigurazione storico-concreta della soggettività senza oggetto, si inserisce ad un certo punto, e precisamente nel capitolo terzo, un *excursus* sulla sociologia dell'interiorità. In esso Kierkegaard viene presentato come un uomo privato della prima metà dell'Ottocento, a cui un piccolo capitale permette di non dover vendere la propria forza lavoro; un tipo di uomo al quale lo sviluppo del capitalismo non lascerà presto più posto, e che riesce a sfuggire alla proletarizzazione solo grazie alle condizioni arretrate dell'agricola Danimarca. Su questa base si coglie poi tutta una serie di corrispondenze tra momenti caratteristici di questa posizione sociale e momenti dell'opera filosofica: l'impotenza nell'esteriore è messa in relazione con l'ostilità della situazione economico-sociale, l'assenza della dimensione della prassi con la mancanza di ogni forma di vita pubblica e con l'emarginazione dal processo pro-

duttivo, il rigorismo morale con l'isolamento del piccolo-borghese⁷⁴. Vi è tuttavia da dire che mentre il tono espositivo di Adorno è in quest'opera, come in fondo nelle successive, sempre estremamente sicuro e deciso, o, per dirlo con la felice anche se brutale espressione del Löwith, « dittatoriale »⁷⁵, in questo caso il nostro autore non disdegna di usare tutta una serie di formule cautelative e prudenziali, per lui inusitate, del tipo « anche a un'interpretazione prudente, la quale non faccia derivare direttamente le dottrine filosofiche dalla situazione economica del filosofo stesso [...], « per quanto in genere non sia lecito alla critica filosofica trarre i suoi argomenti da simili circostanze [...] » etc.⁷⁶. A queste cautele, insolite per Adorno, corrisponde del resto il fatto che la riconduzione alla condizione sociale dell'autore resta, nell'economia complessiva del testo, un momento marginale e secondario dell'interpretazione kierkegaardiana: indubbiamente vediamo più volte ricorrere nel testo l'affermazione della presenza nella filosofia di Kierkegaard di « elementi obiettivo-storici », di « elementi sociali e storici »⁷⁷, ma essi non vengono, nella maggior parte dei casi, ricercati a partire da una considerazione della posizione sociale del suo autore. Il luogo infatti in cui Adorno cerca il nesso tra le posizioni filosofiche di Kierkegaard e la vicenda storico-sociale, non è la posizione sociale di Kierkegaard, ma le descrizioni d'interni presenti nella sua opera. Nell'*intérieur* non emerge solo, come abbiamo già visto, attraverso il tradimento delle parole e delle immagini, la vera filosofia di Kierkegaard, il carattere aporetico dello spiritualismo privo d'oggetto; nell'*intérieur* emerge qualcosa che va al di là della filosofia di Kierkegaard:

Al centro delle costruzioni filosofiche del giovane Kierkegaard compaiono immagini di interni d'abitazione che sono, è vero, generate dalla filosofia, dallo strato della relazione soggetto-oggetto nell'opera stessa, ma che in virtù degli oggetti che esse trattengono oltrepassano i confini della filosofia [...]. Può anche darsi che lo « specchio riflettore » sia stato introdotto da Kierkegaard ancora con intenzionata casualità, come « simbolo » per il seduttore riflesso. Ma con la sua presenza è stata

⁷⁴ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 126 e ss. (ed. ted. cit., pp. 87 e ss.).

⁷⁵ K. Löwith, Recensione cit., p. 176.

⁷⁶ Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 129-130 (ed. ted. cit., p. 89).

⁷⁷ Cfr. per esempio *ibid.*, pp. 113 e 116 (pp. 77 e 80).

fissata un'immagine nella quale, contro la volontà di Kierkegaard, si condensano elementi sociali e storici⁷⁸.

Ma quali sono questi elementi sociali e storici? In che cosa consistono? La risposta di Adorno non è al solito formulata in modo univoco, secondo concetti saldi e ben fissati, ma per immagini continuamente intrecciantesi tra di loro. Parrebbe comunque di capire che la risposta debba porre al suo centro la merce. L'arredamento dell'*intérieur*, dice infatti Adorno, è pura decorazione, i suoi oggetti non ricevono il loro significato dai materiali con cui vengono costruiti, ma solo dall'*intérieur* che li raccoglie; « l'alienazione di cosa e valore d'uso »⁷⁹ genera l'arredamento, come tentativo di dare un senso alle cose che lo hanno ormai perso, e la disposizione è il mezzo per « strappare un significato » alle cose alienate. L'*intérieur* pare dunque il tentativo di reagire all'onnipotenza della merce, e, in questo caso, l'elemento storico sociale che emerge nella filosofia kierkegaardiana parrebbe essere appunto la merce. Quel che in ogni caso Adorno sottolinea chiaramente, è che gli elementi storico-sociali entrano nella filosofia di Kierkegaard « contro la sua volontà » e « senza che egli vi cooperi »⁸⁰. Ritroviamo così già qui applicati praticamente due motivi teorici che costituiranno un poco l'armatura delle interpretazioni di filosofi ed artisti che Adorno affronterà in seguito. Questi due motivi si potrebbero schematicamente sintetizzare nel modo seguente. Primo: gli « elementi storico-obiettivi », o per dirla in linguaggio hegeliano, « lo spirito del tempo », costituisce la verità di una filosofia o di un'opera d'arte, esso è ciò che emerge necessariamente in ogni vera opera filosofica od artistica; secondo: l'autore non è consapevole di questa verità, anzi, tale verità è al di là della sua coscienza, si afferma addirittura contro di essa. Sono motivi che Adorno svilupperà soprattutto in ambito estetico, dove forse otterranno i risultati più felici. Riguardo a Bach per esempio osserverà:

La coscienza che gli artisti hanno di sé stessi (l'idea che essi hanno delle proprie opere non è in ogni caso mai possibile ricostruirla) può indubbiamente contribuire in qualche misura a illuminare la produzione, ma non ne fornisce mai un canone definitivo. Le autentiche opere d'arte dispiegano nel tempo il loro conte-

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 112-113 (p. 72).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 118 (p. 81).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 116 (p. 80).

nuto di verità, superiore all'orizzonte della coscienza individuale, grazie all'oggettività della legge formale che è loro propria⁸¹.

E riguardo a Kafka:

Le composizioni di Kafka si guardavano ben dal cadere nel micidiale errore dell'artista, dal ritenere cioè che il contenuto metafisico di un'opera sia costituito dalla filosofia che l'autore vi immette. Se così fosse, l'opera sarebbe nata morta: si esaurirebbe in quello che dice e non conoscerebbe un dispiegamento nel tempo. Una prima regola per evitare il trapasso al significato troppo ovvio, già inteso dell'opera, potrebbe essere questa: prendere tutto alla lettera, non sovrapporre concetti dall'alto. L'autorità di Kafka è l'autorità dei testi. Soltanto la fedeltà alla lettera, e non la comprensione con fini già prefissati, potrà prima o poi aiutare⁸².

Adorno non si limita dunque a riproporre il concetto hegeliano dell'opera d'arte che riflette il suo tempo. Nella versione adorniana gioca infatti un ruolo centrale il motivo dell'autonomia del testo, sia esso filosofico o letterario, a cui viene riconosciuta una sua « vita autonoma », una capacità di « dispiegarsi nel tempo ». È caratterizzazione questa che pare, almeno in parte, riconducibile proprio ad una tematica benjaminiana, quella della natura sacrale del testo, del nome come luogo di emergenza del vero; si tratta di quel carattere inintenzionabile della verità di cui abbiamo già parlato in precedenza: l'essere non è intenzionabile direttamente, è la morte dell'intenzione, esso può solo venire alla propria autotrasparenza lasciando emergere il proprio riflesso nel testo. Questo motivo cabalistico di Benjamin guida del resto l'interpretazione adorniana di Kierkegaard: la verità del pensatore danese, i suoi momenti « storico-obiettivi », Adorno non li cerca mediante raffronti diretti tra la filosofia di Kierkegaard e il suo tempo storico, e se ci sono raffronti immediati tra momenti teorici e condizione sociale del filosofo, si tratta solo di accenni di importanza marginale; gli elementi storico-sociali, egli li insegue dentro alla filosofia, o meglio ancora, dentro al testo di Kierkegaard, nelle sue parole più che nei suoi schemi concettuali. Adorno prende il testo alla lettera, lo lascia parlare, lascia che le immagini e le parole « tradiscano » l'autore, che comincino a « vivere di vita propria », che manifestino, « contro la vo-

⁸¹ Th. W. Adorno, *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in « Merkur », V (1951), n. 4; raccolto in *Prismen*, cit.; trad. it. *Bach difeso contro i suoi ammiratori*, in *Prismi*, cit., p. 139.

⁸² Th. W. Adorno, *Appunti su Kafka*, cit., p. 252.

lontà di Kierkegaard », la sua « costellazione storica ». La concezione sacrale del testo, che egli probabilmente deriva non solo da Benjamin, ma dall'ambiente ebraico in genere che lo circonda, lo indirizza verso un grande rispetto per l'autonomia dei prodotti spirituali. Ciò si rivelerà della massima importanza in campo estetico, dove Adorno sarà indotto sempre a recuperare l'autonomia del prodotto artistico e a rivendicare l'indispensabilità dell'indagine immanente e tecnica.

Queste esigenze saranno sempre vive in lui e, né il marxismo, né la sociologia, che pur tanto influenzeranno e determineranno le concezioni estetiche di Adorno, riusciranno a farle sopire. Anzi, sarà proprio grazie ad esse che la sua estetica riuscirà quasi sempre a sottrarsi ai pericoli di estrinseci e generici rilevamenti di rapporti struttura-sovrastuttura, nei quali invece finiscono spesso per cadere i tentativi in genere di elaborare estetiche richiamantisi al marxismo.

Per quanto riguarda il marxismo, bisogna osservare poi che in quest'opera non si ritrova ormai piú quel marxismo un poco rozzo e dogmatico che avevamo visto nel *Der Begriff*. Certamente elementi di origine marxiana sono presenti: abbiamo per esempio accennato al ruolo che ha il concetto di merce nell'analisi dell'*intérieur*, ma si tratta già di un marxismo piú raffinato, anzi di un marxismo modificato e filtrato per un lato da Benjamin e per l'altro da Lukács, autore citato piú volte nel testo.

IV

ADORNO LIBERO DOCENTE A FRANCOFORTE
(1931-1933)

1. - LA FASE BENJAMINIANA

Kierkegaard. Costruzione dell'estetico vale ad Adorno nel febbraio 1931 la *venia legendi* presso l'Università di Francoforte. La documentazione conservata dall'Università permette di ricostruire con precisione l'attività di libero docente ivi svolta da Adorno. Si tratta di un'attività molto intensa, anche se durerà solo fino al settembre 1933, data in cui gli verrà tolta la *venia legendi* in conseguenza delle leggi naziste antisemitiche. Nel semestre invernale 1931-1932, Adorno tiene due lezioni e un preseminario, le prime su *Erkenntnistheoretische Übungen (Husserl)* [Esercitazioni di teoria della conoscenza (Husserl)] e su *Probleme der Ästhetik* [Problemi dell'estetica], il preseminario su *Lektüre von ausgewählten Abschnitten aus Hegels Geschichtsphilosophie* [Lecture di parti scelte della filosofia hegeliana della storia]¹. Nel semestre estivo 1932 corso di lezioni su *Kierkegaard* e preseminario, assieme a Tillich, dedicato a *Lessing. « Die Erziehung des Menschengeschlechts »* [Lessing. « L'educazione del genere umano »]². Per quanto riguarda il successivo semestre invernale (1932-1933), il corso è intitolato *Bacon und Descartes* e il preseminario, sempre insieme a Tillich, *Simmel, Hauptprobleme der Philosophie* [Simmel, principali problemi della filosofia]³. Ma il nome del giovane Wiesengrund non figura solo accanto ai corsi e ai seminari di filosofia. Sia in quest'ultimo semestre, sia in quello precedente, Adorno tiene assieme a Bauer, una *Kritische*

¹ *Verzeichnis der Vorlesungen Winter 1931-1932*, pp. 43-44, Cancelleria del decanato della università J. W. Goethe di Francoforte.

² *Verzeichnis der Vorlesungen Sommer 1932*, cit., p. 44.

³ *Verzeichnis der Vorlesungen Winter 1932-1933*, cit., p. 43.

Lektüre von Hauslicks « Von musikalischen Schönen » [Lettura critica di *Del bello musicale* di Hauslick] ⁴, nell'ambito del corso di storia dell'arte e scienza della musica. Nel semestre estivo 1933, il nome di Wiesengrund risulta accanto al corso intitolato *Probleme der Kunstphilosophie: ästhetische Analysen* [Problemi della filosofia dell'arte: analisi estetiche] e a quello di *Übungen über die Staatsphilosophie von Thomas Hobbes* [Esercitazioni sulla filosofia dello stato di Hobbes]; per quanto riguarda il primo corso, sappiamo che fra i testi considerati vi è anche il benjaminiano *Dramma barocco tedesco*, per quanto concerne il secondo, esso viene tenuto assieme a Max Horkheimer, già da tre anni professore ordinario: per la prima volta i nomi dei due autori della *Dialettica dell'illuminismo* risultano vicini. Il preseminario invece di questo semestre, l'ultimo, prima delle leggi antisemitiche, è svolto assieme a Tillich e ha come oggetto *Locke* ⁵.

Nel maggio del 1931, il giovane e brillante libero docente, tiene la sua prolusione, intitolata *L'attualità della filosofia*. Il testo di questa prolusione, pubblicato postumo nel 1973 ⁶, è di estremo interesse per la ricostruzione dello sviluppo del pensiero di Adorno. Esso si presenta articolato in due parti: la prima prende posizione con decisione nei confronti delle maggiori correnti filosofiche contemporanee, la seconda contrappone ad esse un preciso programma filosofico. Il testo ci fornisce così al contempo sia una collocazione storica di Adorno, sia un'enunciazione delle linee di orientamento teorico del suo pensiero. Data la destinazione poi dell'*Attualità della filosofia*, questi elementi si presentano formulati con quella chiarezza e sistematicità che mancavano invece nel *Kierkegaard*. Ciò che dalla lettura di quest'ultimo era rimasto non chiarito, quali cioè fossero le posizioni filosofiche che sostenevano l'interpretazione del filosofo danese, e che nel testo apparivano solo indirettamente e mai esplicitate sistematicamente, può così trovare nell'*Attualità della filosofia* una risposta.

⁴ Vedi le due note precedenti.

⁵ *Verzeichnis der Vorlesungen Sommer 1933*, cit., p. 43. L'informazione relativa al *Dramma barocco tedesco* è ricavata da una nota alla lettera di Benjamin ad Adorno del 3.9.1932, in W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt am Main 1966.

⁶ Th. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit.; trad. it., *L'attualità della filosofia*, in « Utopia », III (1973), n. 7/8, pp. 3-11 [la traduzione, da me curata, è stata poi ripresa, con alcuni tagli, nella parte antologica di S. Moravia, *Adorno e la teoria critica della società*, Firenze 1974].

Il punto di partenza è indicato da Adorno nella crisi dell'idealismo, intesa come crisi della pretesa filosofica alla totalità:

La crisi dell'idealismo equivale ad una crisi della pretesa filosofica alla totalità. La *ratio* autonoma — questa era la tesi di tutti i sistemi idealistici — doveva essere in grado di sviluppare, a partire da sé stessa, il concetto di realtà e tutta la realtà stessa. Questa tesi è andata in fumo⁷.

Il motivo del fallimento dell'idealismo è indicato nelle caratteristiche stesse della realtà, « il cui ordine e la cui forma respingono e reprimono ogni pretesa della ragione »; ecco perché « nessuna ragione giustificativa potrebbe ritrovare sé stessa » nella realtà. Dal momento che « la corrispondenza del pensiero all'essere come totalità è andata distrutta », è evidentemente impresa fallimentare il voler « afferrare, in forza del pensiero, la totalità del reale »⁸. Neokantismo, *Lebensphilosophie* e filosofia dei valori vengono considerati tentativi, nell'ambito idealista, di superare questa crisi dell'idealismo. Il giudizio su di essi è però formulato in modo assai severo:

Il neokantismo della scuola di Marburgo [...] ha sí mantenuto la sua sistematica compiutezza, ma per ottenere ciò ha rinunciato ad ogni diritto sulla realtà e si vede confinato in una regione formale, in cui ogni determinazione di contenuto si dilegua nel virtuale punto terminale di un processo senza fine. La posizione contrapposta alla scuola di Marburgo nell'ambito dell'idealismo, la filosofia della vita di Simmel, orientata in senso psicologizzante e irrazionalistico, ha certo mantenuto il contatto con la realtà di cui essa tratta, ma per ottenere ciò ha perduto ogni diritto alla donazione di senso verso l'empiria incalzante e si è rassegnata all'oscuro e non preciso concetto naturale di vivente [...]. La scuola tedesca sud-occidentale di Rickert infine, la quale media i due estremi, ritiene di disporre, con i valori, di unità di misura piú concrete e maneggevoli di quelle che i marburghesi possedevano con le loro idee, e ha sviluppato un metodo che pone l'empiria in relazione con quei valori [...]. Ma luogo ed origine dei valori restano indeterminati; essi se ne stanno da qualche parte tra necessità logica e varietà psicologica; privi di legame vincolante nel reale, senza trasparenza nello spirituale⁹.

In questa situazione di crisi dell'idealismo e delle sue revisioni, si colloca la fenomenologia. Pur riconoscendole il merito di aver preso atto della crisi dell'idealismo, Adorno non risparmia un giudizio conclusivo di carattere negativo, assumendo così nettamente le distanze da

⁷ Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

quello che forse è il movimento antiidealistico principale di questi anni. La fenomenologia è infatti vista come

lo sforzo di raggiungere, — dopo la caduta del sistema idealistico e con lo strumento dell'idealismo, la *ratio* autonoma, — un ordinamento dell'essere rigorosamente coerente sul piano sovrasoggettivo. La profonda paradossalità di tutti gli intendimenti della fenomenologia consiste proprio nello sforzarsi di raggiungere, per mezzo delle medesime categorie che il pensiero soggettivo postcartesiano ha generato, quella oggettività alla quale questi intendimenti in origine contraddicono¹⁰.

Vediamo qui applicata alla fenomenologia nel suo complesso quella « riconduzione all'idealismo » che avevamo già vista nel *Kierkegaard* applicata al filosofo danese: nonostante le affermazioni antiidealistiche, la fenomenologia non esce dall'idealismo, ed ad esso va ricondotta per poterne cogliere le aporie. Alla luce di questo criterio viene esaminata la filosofia di Husserl, in cui vien ravvisata l'esistenza di un « inespresso sistema di idealismo trascendentale »¹¹. È interessante a questo proposito notare come la critica a Husserl qui svolta si fondi su motivi opposti a quelli della critica formulata in *Die Transzendenz*. Nella tesi di laurea ci si opponeva alla fenomenologia husserliana come non sufficientemente trascendentale e si rilevava in essa la presenza di momenti trascendenti; qui si basa invece la critica sul motivo opposto, ossia sulla non sufficiente emancipazione dall'idealismo trascendentale. In entrambi i casi l'*index falsi* vien trovato nella *Rechtsprechung der Vernunft*: questa era stata considerata in *Die Transzendenz* come un assurdo metodologico generato dalla erronea posizione husserliana di una *Ding an sich* trascendente, mentre nell'*Attualità della filosofia* è vista come dimostrazione del ruolo primario svolto di fatto dalla *ratio* idealistica: « Né si deve infatti dimenticare come la 'giustificazione della ragione' [*Rechtsprechung der Vernunft*] resti l'ultima istanza per il rapporto di ragione e realtà, e come perciò tutte le descrizioni husserliane appartengono all'ambito di questa ragione »¹². Emerge così un carattere specifico della posizione di Adorno nei confronti di Husserl: per un lato costante nella critica, per l'altro differente nelle motivazioni. Ciò non vale solo per gli anni giovanili, ma per la meditazione

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

filosofica complessiva. Husserl infatti rappresenterà sempre un obiettivo polemico di prim'ordine per la riflessione adorniana: nel 1956 Adorno gli dedicherà l'ampia monografia *Sulla metacritica della gnoseologia*, che comprenderà articoli risalenti al 1954 e al 1949, a loro volta frutto di studi compiuti nel periodo 1934-1938¹³. In questo testo le critiche a Husserl non verteranno tanto sul carattere trascendentale e idealistico della sua filosofia, quanto piuttosto sul suo carattere positivistico. O meglio. Le accuse di idealismo e di psicologismo verranno mantenute e sviluppate da Adorno, ma un rilievo sempre maggiore verranno assumendo quelle — per certi rispetti sconcertanti, se si considerano le premesse antipositivistiche di Husserl — di positivismo latente: privilegiamento delle funzioni logiche, assolutizzazione dei criteri epistemologici delle scienze naturali, atteggiamento descrittivo e contemplativo verso la realtà. Questi rilievi critici sono invece assenti nell'*Attualità della filosofia*, i cui rimproveri alla fenomenologia appaiono circoscritti all'ambito delle accuse di idealismo. A queste si intrecciano poi anche i riconoscimenti dei meriti della fenomenologia: se per un lato non riesce ad uscire dall'idealismo, per l'altro è anche vero che « Husserl ha purificato l'idealismo da ogni eccesso speculativo »: « ha rinunciato alla pretesa della forza produttiva dello spirito, la kantiana e fichtiana spontaneità, e si accontenta, come solo Kant stesso ancora si accontentava, di prendere possesso solamente della sfera di ciò che gli sia raggiungibile in modo adeguato »¹⁴.

La rilevazione di questi aspetti positivi di Husserl è subito seguita dalla parallela critica dei suoi successori; Adorno vede infatti gli sviluppi della fenomenologia come caratterizzati proprio da una comune opposizione a quello che è invece forse il merito principale di Husserl: il suo autolimitarsi a ciò che è raggiungibile in modo adeguato.

La concezione comune della storia della filosofia degli ultimi trenta anni vuole vedere in questo accontentarsi della fenomenologia il suo limite, e lo considera come inizio di quell'ulteriore sviluppo che alla fine condurrebbe alla progettazione compiuta di quell'ordinamento dell'essere, che nella descrizione husserliana del rapporto noesi-noema sarebbe avvicinato solo in modo formale. Io devo controbattere apertamente questa concezione. Il passaggio alla « fenomenologia materiale » è solo apparentemente riuscito e al prezzo di quella attendibilità del

¹³ Vedi cap. VI.

¹⁴ Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 4.

reperito che, sola, conferiva la giustificazione fondamentale al metodo fenomenologico¹⁵.

Il cammino della fenomenologia materiale è per Adorno una progressiva degenerazione, dalla « metafisica dell'istinto » di Scheler fino alla « metafisica della morte » di Heidegger. La filosofia di Heidegger viene in questo senso interpretata come legata allo scacco di Scheler: di fronte al fallimento scheleriano della domanda relativa all'essere obiettivo, materiale, in Heidegger « la rivendicazione dell'ontologia materiale si è venuta riducendo all'ambito della soggettività, e cerca nelle sue profondità quello che non le riesce di trovare nell'aperta pienezza della realtà »¹⁶. È così che si spiega la ripresa del progetto di ontologia soggettiva di Kierkegaard, di un progetto che però è irrimediabilmente fallito. E a questo punto Adorno riassume l'interpretazione del filosofo danese sviluppata nella tesi di libera docenza, offrendoci così il quadro generale in cui egli intendeva collocare la monografia kierkegaardiana. Al fallimento di Kierkegaard Heidegger cerca sí di sottrarsi ma senza riuscirci: se sfugge al kierkegaardiano salto nella trascendenza grazie all'analisi del trovabile, è solo per finire nell'affermazione della trascendenza della morte. Nella trascendenza della morte la fenomenologia sembra così convergere con ciò da cui voleva appunto radicalmente differenziarsi: col vitalismo, con la filosofia della vita di Simmel.

Con il concetto « dell'esser gettato », che vien posto come condizione ultima dell'essere umano, la vita diventa per sé così oscura e priva di senso, come lo era solo nella filosofia della vita, e la morte le sa attribuire un senso positivo tanto poco qui che là¹⁷.

Gli ultimi sviluppi della fenomenologia testimoniano dunque la « definitiva rovina della filosofia fenomenologica »: come l'idealismo non è riuscito a dispiegare l'Essere partendo da sé stesso, così la fenomenologia non è riuscita a descriverlo come indipendente ed autonomo. Di fronte a questi fallimenti della filosofia, non si può ignorare la possibilità di una « liquidazione » della filosofia stessa. In questo senso Adorno ritiene indispensabile fare i conti con chi con più serietà ha posto il problema della liquidazione della filosofia: la scienza e la logica.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*

La logica piú avanzata (e penso alla nuova Scuola Viennese, come essa si è sviluppata da Schlik e oggi viene portata avanti da Carnap e Dubislav e opera in stretto rapporto con gli studiosi di logistica e con Russel), intraprende il tentativo, con l'aiuto dei piú acuti metodi della critica della conoscenza, di riservare esclusivamente all'esperienza tutta la conoscenza che progredisce e di cercare solo in tautologie e proposizioni analitiche la validità di quegli enunciati che esulino in qualche modo dall'esperienza e dalla sua relatività [...]. La filosofia diventerebbe solo istanza di ordinamento e di controllo delle scienze particolari senza poter aggiungere di proprio ai loro reperti nulla di essenziale¹⁸.

Questa risoluzione di principio della filosofia nelle scienze particolari non è per Adorno da accettarsi acriticamente. Anzi egli le rimprovera di non essere « affatto priva di presupposti come si spaccia », e cita come esempi i due problemi del soggetto e dell'io estraneo, l'uno assunto ingenuamente come trascendentale e astorico, l'altro posto come costituito *a posteriori*, sulla base dell'esperienza, mentre in effetti è fatto agire fin dall'inizio.

Tuttavia ciò non dice nulla contro la straordinaria importanza di questa scuola. Io non ravviso il suo significato nel fatto che essa sarebbe riuscita effettivamente a realizzare la progettata trasposizione della filosofia nella scienza; lo vedo piuttosto nel fatto che, proprio mediante l'acume con cui formulò che cosa fosse scienza entro la filosofia, essa fece risaltare i contorni di tutto ciò che nell'ambito della filosofia dipende da altre istanze che non quelle della logica e delle singole scienze. La filosofia non si trasmuterà in scienza ma, sotto la pressione dell'attacco empirista, bandirà da sé tutti gli interrogativi che spettano come specificamente scientifici alle scienze e intorbidano gli interrogativi filosofici¹⁹.

Ma il riconoscimento dell'importanza delle scienze non si ferma neppure qui. Non solo le scienze delimitano il campo della filosofia, ma sono esse stesse a fornire alla filosofia il materiale ed i problemi. In un modo che lascia veramente sorpresi coloro i quali conoscano i testi della maturità, il giovane Adorno propugna a questo punto, accanto all'opposizione ad una trasposizione nelle scienze della filosofia, uno stretto collegamento tra questa e quelle. Il rifiuto di una risoluzione aprioristica della filosofia nelle scienze non deve infatti significare che si debba allentare il contatto tra filosofia e singole scienze « il cui raggiungimento è da annoverarsi fra i risultati piú felici della recente storia della filosofia ». I problemi filosofici infatti « sono sempre racchiu-

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

si, e in un certo senso in modo indissolubile, entro alle domande piú determinate delle singole scienze »²⁰. In realtà è assai difficile sostenere che Adorno abbia tenuto fede, nel suo sviluppo successivo, a quest'istanza di stretto collegamento della filosofia con le scienze, al di là delle cosiddette scienze umane (psicologia e sociologia). Anzi forse uno dei limiti maggiori del pensiero adorniano sarà proprio da ravvisarsi nella limitatezza dello spazio concesso alle scienze. È ben vero che Adorno non mancherà di esercitare una critica continua della struttura, dei metodi e della funzione delle scienze, ma questa critica non si accompagnerà di fatto ad una corrispondente conoscenza specifica di esse. Nella sua critica dei procedimenti scientifici, sembrerà sempre legato ad una immagine sostanzialmente antiquata della scienza e poco informato sugli sviluppi metodologici piú recenti. L'abbandono da parte delle scienze delle metodologie ristrettamente empiristiche ed induttive, il crescente spazio assunto in esse dal momento inventivo e dell'ipotesi non sembra trovar eco o interesse nel suo pensiero. Una circostanza questa che inevitabilmente influisce negativamente sul valore della stessa polemica di Adorno con la metodologia scientifica e con gli orientamenti filosofici — neopositivismo, empirismo logico e razionalismo critico — che a tali procedimenti si richiamano. Facile è infatti per quest'ultimi sbarazzarsi della critica adorniana mediante l'osservazione che tale critica non conosce il suo stesso oggetto o, nella migliore delle ipotesi, che è rimasta fissata a stadi ormai superati dagli stessi sviluppi delle scienze e della riflessione logica. Ancor piú grave forse — in una filosofia che vorrà porsi come critica della società — sarà poi la scarsa attenzione specifica prestata da Adorno all'economia, di cui egli dimostrerà sempre una carente conoscenza tecnica. L'insufficiente articolazione del discorso economico sarà in particolare lamentata dai critici marxisti che vedranno in ciò un elemento che rischia di sbilanciare e falsificare l'intera analisi adorniana della società.

Per il giovane Adorno comunque la differenza tra scienza e filosofia non risiede nella « natura del materiale » o nell'« astrattezza delle categorie »:

La differenza consiste piuttosto principalmente nel fatto che la singola scienza accetta i suoi reperti, in ogni caso gli ultimi e piú profondi, come non sciogli-

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

bili e riposanti su sé, mentre la filosofia intende già il primo reperto che incontra come segno che a lei spetta decifrare. Detto semplicemente: l'idea della scienza è la ricerca, quella della filosofia l'interpretazione [*Deutung*] ²¹.

Inizia così, con la proposizione di una filosofia interpretativa, la parte propriamente *construens* del testo. La filosofia interpretativa proposta non va innanzitutto confusa con la ricerca di un « senso » della realtà o di un senso posto dietro la realtà, ché altrimenti si ricadrebbe in quelle filosofie di cui si è mostrato il fallimento. Per chiarire come essa si differenzi dalla ricerca di un « senso » della realtà, Adorno si serve di un'immagine suggestiva, quella dell'enigma. La soluzione di un enigma non esiste *a priori*, prima dell'enigma, né è il riflesso di qualcosa che gli sta dietro: essa è l'illuminazione, l'*Aufhebung* dell'enigma stesso. La filosofia interpretativa non cerca un senso che sussista al di là della domanda, ma è la formulazione di una domanda, la cui risposta è al contempo l'illuminazione e la consumazione della domanda stessa. Intimamente collegata al rifiuto, motivato dal fallimento dei tentativi filosofici in questa direzione, della ricerca del senso e del significato, essa prende proprio l'avvio dalla consapevolezza dell'impossibilità, tanto di costruire idealisticamente partendo da sé la totalità del reale, quanto di descrivere ontologicamente il senso della realtà. La filosofia interpretativa non interpreta direttamente la realtà ma scioglie le domande, gli enigmi della realtà.

Come in concreto proceda questa filosofia, Adorno afferma essere difficile esporlo, giacché essa ha proprio uno dei suoi capisaldi nell'esclusione delle « dichiarazioni astratte e generali », dei programmi separati dai contenuti. Non manca tuttavia di indicare alcune « direzioni » in cui la filosofia interpretativa procede:

Compito della filosofia non è quello di scrutare le intenzioni nascoste e palesi della realtà, ma quello di interpretare la realtà priva di intenzioni, nella misura in cui scioglie le domande — la pregnante formulazione delle quali è compito della scienza — attraverso la costruzione di figure e di immagini partendo dagli elementi isolati della realtà (cfr. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, pp. 9-44, in particolare p. 21 e p. 33) ²².

In questo passo troviamo riassunte le « direzioni » della filosofia

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

interpretativa. La presupposizione del carattere inintenzionale e l'affermazione della necessità del collegamento con le scienze, sono aspetti che abbiamo già visto; dobbiamo invece soffermarci sulla « costruzione », sugli « elementi » e sull'« immagine ». La « costruzione » è un momento su cui Adorno insiste molto in tutta la seconda parte del testo; oltre a « costruzione » ricorre anche ai termini « composizione », « tentativo di composizione », « costellazione », « raggruppamento » e « disposizione ». La filosofia non ordina i suoi elementi secondo uno schema aprioristico, esteriore, razionalistico, bensì li mette vicino, li compone, cerca sempre nuove disposizioni, « fino a che essi formino una figura, che sia leggibile come risposta »²³. Una scelta questa della costruzione come procedimento filosofico che si pone in contrasto evidentemente con quelle che sono le scelte più usuali della metodologia filosofica: sistematicità e consequenzialità; tanto è vero che per la costruzione degli elementi, Adorno afferma addirittura esser necessaria una facoltà che abitualmente non riceve molta considerazione: la fantasia. Perché dagli elementi possa risultare una « figura » significativa, c'è bisogno di « una fantasia esatta, una fantasia che si trattiene con fermezza sul materiale che le scienze le offrono e che va al di là di esse solo nei tratti più piccoli della sua disposizione, tratti che essa deve darsi originariamente e a partire da sé stessa »²⁴.

Di non minore carattere anticonvenzionale appare anche quella che è l'indicazione degli « elementi », che in tali « tentativi di composizione » devono entrare. Di essi ci viene infatti sostanzialmente detto, oltre che ci vengono offerti dalle scienze, che sono « isolati » e che sono « piccoli », anzi « infinitamente piccoli ». La filosofia interpretativa deve far suo « l'orientamento verso i 'resti del mondo fenomenico' » proclamato da Freud. I « tentativi di costruzione » danno infatti i risultati migliori là ove proprio usano di materiali, di elementi apparentemente piccoli e insignificanti, in quanto in tal modo riescono ad illuminare ciò che invece sfugge alla ricerca filosofica tradizionale, che si ostina ad occuparsi direttamente dei grandi temi, dei grandi problemi, della totalità e del senso²⁵.

Ciò che risulta dalla « costruzione » degli « elementi isolati » sono

²³ *Ibid.*, pp. 7-10.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

appunto « le immagini », « modelli con i quali la *ratio* si avvicina, saggiando e provando, a una realtà che sfugge alla legge, ma che può sempre imitare lo schema del modello, purché esso sia formulato correttamente »²⁶. Sulla caratterizzazione delle « immagini », indicate anche come « immagini storiche », Adorno insiste abbastanza, soprattutto con la preoccupazione che queste possano venir fraintese in senso metafisico, mitico o oggettivistico: « le immagini storiche » sono « esse stesse idee », « modelli », « strumenti » « prodotti dagli uomini », non « autodatità » storiche « già pronte », da « assumere e venerare »; esse sono obiettive, ma solo nel senso che « la realtà si condensa intorno ad esse in maniera stringente », non nel senso che esistano « già pronte » nella storia²⁷.

L'indicazione di un esempio concreto di « immagine storica », « la forma di merce », ci suggerisce, dopo tanti giudizi critici sulla filosofia contemporanea, una vicinanza della filosofia interpretativa con una precisa corrente filosofica, vicinanza peraltro esplicitamente riconosciuta dallo stesso Adorno:

Si può ricercare qui l'affinità, apparentemente così stupefacente e sorprendente, che sussiste tra la filosofia interpretativa e quella guisa di pensiero che tiene lontana nel modo piú rigido la rappresentazione dell'« intenzionale » e del « significativo » dalla realtà: il materialismo. Interpretazione del Privo-di-intenzione mediante la composizione di elementi analiticamente isolati e rischiaramento della realtà in forza di tale interpretazione: questo è il programma di ogni schietta gnosologia materialistica²⁸.

La connessione tra filosofia interpretativa e materialismo è poi ribadita anche per quel che riguarda il nesso di interpretazione della realtà e suo superamento: come per la filosofia interpretativa la soluzione dell'enigma non coesiste tranquillamente con l'enigma, ma è l'*Aufhebung* dell'enigma, così per Marx non si tratta solo di comprendere il mondo ma di mutarlo.

[...] la realtà non viene superata nel concetto, bensí dalla costruzione della figura del reale deriva praticamente l'esigenza di una sua reale trasformazione. Il gesto modificante dell'enigma, non la mera soluzione in quanto tale, da il modello delle soluzioni delle quali solo la prassi materialistica dispone. Il materialismo ha

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

chiamato questo rapporto con un nome che è filosoficamente giustificato: dialettica. Solo dialetticamente mi pare possibile l'interpretazione filosofica²⁹.

Da ultimo Adorno affronta le obiezioni che sa venir suscitate dalla proposizione del suo programma filosofico, e che gli paiono riassumibili nell'accusa di aver dissolto la « *philosophia prima* » in « *Essayismus* » filosofico. Egli respinge con decisione la concezione della necessità da parte di una filosofia di risalire fino ai presupposti, agli assiomi. La filosofia interpretativa parte proprio dal rifiuto dell'autonomia della *ratio*: per essa la propria produttività non si esercita nel cammino a ritroso alla ricerca dei presupposti, ma soltanto nel confronto con la concretezza della realtà storica. Quanto alla forma di comunicazione di questa filosofia, Adorno afferma di accettare « volentieri l'accusa di *Essaysmus* »:

Se con il crollo di ogni sicurezza riposta nella grande filosofia fa il suo ingresso il tentativo; se quest'ultimo si collega alle interpretazioni circoscritte, tratteggiate nei loro contorni, asimboliche del saggio estetico, ciò non mi pare meritevole di condanna, purché gli oggetti siano scelti giustamente, purché siano reali. Giacché non è dato allo spirito di produrre o di abbracciare la totalità del reale, ma gli è dato di penetrare nel piccolo e di spezzare nel piccolo le misure del puro Ente³⁰.

Ora che si è conclusa l'esposizione di questo testo, possiamo ritornare su di un passo particolare, che sicuramente non avrà mancato di suscitare l'attenzione: si tratta di quel brano che abbiamo riportato come riassuntivo un poco del programma della filosofia interpretativa e che si concludeva con un richiamo al *Dramma barocco tedesco* di Benjamin³¹. Il richiamo è di dovere, giacché non si esagera dicendo che *L'attualità della filosofia* si può considerare in parte un'esposizione della filosofia di Walter Benjamin.

Storicamente Benjamin si colloca nell'ambito della reazione all'idealismo. Fortissima diffidenza nei confronti del concettuale, rifiuto dell'autonomia della *ratio*, esclusione di una possibilità di autofondazione del discorso filosofico, repulsa del sistema, esigenza di ricondurre la filosofia dal « deserto dell'astrazione » concettuale in cui si è ridotta, alla concretezza della realtà: queste le istanze da cui muove la meditazione di Benja-

²⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Vedi sopra p. 97.

min. Sono motivi che lo avvicinano per un lato a Simmel, per l'altro alla fenomenologia, ma da questi movimenti contemporanei lo distanzia il rifiuto di una considerazione intenzionale della realtà e una ancora più vigorosa diffidenza per il concettuale. Se Benjamin non crede nella possibilità di una costruzione o ricostruzione sistematica della realtà, non crede neppure, né alla possibilità di intenzionarsi direttamente all'Essere, né di ricercarne le intenzioni; se egli rivendica contro all'astrattezza del concetto la concretezza del materiale, non è poi per sussumere questo nuovamente sotto il concetto, né è per ricercare nel particolare l'universale, risolvendo il primo senza residui nel secondo; se contesta l'astrattezza dell'idealismo, con non minore vigore contesta la pretesa di andare direttamente alle cose, o quella di poter cogliere l'intenzione delle cose:

L'essere delle idee non può assolutamente venir pensato come oggetto di un'intuizione, neppure dell'intuizione intellettuale [...] la verità non entra mai a far parte di una relazione intenzionale [...]. La verità è un essere aintenzionale [...]. Il comportamento che le si addice è, perciò, non un intenzionare del conoscere, bensì un risolversi e uno scomparire in essa. La verità è la morte dell'intenzione³².

Difficile trovare delle coordinate culturali per questo atteggiamento. Per un lato si può pensare al neokantismo, studiato da Benjamin in gioventù, e al problema dell'inattuibilità dell'unità e della totalità dell'oggetto; per l'altro alla tradizione ebraica e al divieto di rappresentare l'assoluto. Questa collocazione di Benjamin, Adorno comunque la riflette esattamente nei suoi giudizi sulla filosofia contemporanea, dal rifiuto dell'idealismo, ai riconoscimenti parziali a Husserl, alla polemica con gli sviluppi della fenomenologia. Ma è soprattutto nella *pars construens* del testo che emerge il debito con Benjamin. Nella *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, testo pubblicato tre anni prima della prolusione inaugurale di Adorno, Benjamin afferma che di fronte ad una realtà priva di intenzioni e quindi inintenzionabile, non resta altro che la « via indiretta », « la rinuncia ad un decorso ininterrotto dell'intenzione », « il tornare indietro a prender fiato », ossia l'« arte del comporre », « il mosaico », « la costellazione ». Benjamin respinge il consueto procedere filosofico a base di premesse, sviluppo, dimostrazioni, tesi, conclusioni, e si abbandona al rischio della concretezza dell'esperienza. Non ordina subito gli elementi dell'espe-

³² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. cit., pp. 16-17.

rienza secondo un ordine concettuale che ne indebolirebbe la pregnante concretezza: si limita a disporli come tessere di un mosaico, a tentare delle composizioni, convinto che la verità non è qualcosa che si può raggiungere, ma eventualmente un qualcosa che può accaderci. Filosofia come arte di accostare, di disporre, di creare costellazioni. Ma perché questa composizione riesca, perché ne risulti un qualcosa che smuova le nostre usuali convinzioni, che spezzi le nostre sclerotizzate rappresentazioni concettuali della realtà, bisogna che le tessere del mosaico, gli elementi della composizione, siano il più possibile inintenzionali, il più possibile non filosofici, il più possibile materiali, piccoli, insignificanti. Nella raccolta di aforismi del 1928, *Einbahnstrasse* [Via a senso unico], Benjamin dimostra appunto come si possa far filosofia a partire dagli argomenti apparentemente meno filosofici, dalle cose più banali e quotidiane. Il suo sguardo si posa sulle cose più consuete, su quelle più piccole, che la nostra attenzione tralascia, e ce le mostra alla lente di ingrandimento, ingrandite fino a che manifestino ciò che abitualmente non vediamo, fino a che accendano al cervello, addormentato e sclerotizzato dalla logica tradizionale e dall'abitudine, la verità. Un altro esempio concreto di questa attenzione al « non filosofico » e al piccolo, lo offre l'opera a cui Benjamin lavora già nel 1928 e che non riuscirà mai a portare a compimento: la monumentale ricerca sui *passages* parigini, una sorte di fisiognomia del XIX secolo disegnata a partire dalla sua capitale, Parigi. Nelle pagine di quest'opera mai terminata, emerge infatti l'ambizioso tentativo di Benjamin di giungere ad una rappresentazione del XIX secolo, delle sue configurazioni essenziali, proprio mediante l'accostamento di elementi abitualmente trascurati dalla filosofia: il *flâneur*, la prostituta, i negozi etc.; un'impresa questa in cui un ruolo centrale vien affidato alle « immagini storiche », e in particolare a quella di merce.

La duplice opposizione alla *ratio* sistematica e all'intenzione diretta alle cose, alla dittatura del concetto e all'immediata unione con l'oggetto, inducono Benjamin a privilegiare come forma filosofica il saggio. Il saggio è la rinuncia all'artificiosa e rassicurante organizzazione del discorso in premesse, tesi, dimostrazioni, conclusioni, è il rischio dell'esperienza non programmata; il saggio è il rifiuto di un decorso ininterrotto del discorso, di un presuntuoso dirigersi verso l'Assoluto: esso permette di non occuparsi direttamente delle « cose », in quanto queste vi entrano già mediate. Una scelta questa che Benjamin non si

limita a teorizzare. La sua produzione è infatti, praticamente nella sua interezza, tutta caratterizzata dalla forma del saggio. Raramente Benjamin affronta direttamente problemi teorici: quasi sempre lo fa indirettamente, con saggi che si occupano dei piú svariati argomenti, dal *Dramma barocco tedesco*, alle *Affinità elettive di Goethe*, ai *Passages parigini*. In questa scelta del saggio come forma filosofica privilegiata, Benjamin fa sue le istanze espresse nello stesso periodo dal Lukács di *L'anima e le forme*, ma probabilmente non sono da escludere anche influenze del romanticismo tedesco e della sua esaltazione della critica d'arte come forma superiore di arte e filosofia: non a caso la tesi di laurea di Benjamin, del 1919, ha come oggetto *Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik* [Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco]. Il primo periodo della produzione benjaminiana è anzi caratterizzato da un'attenzione quasi esclusiva per i saggi di argomento letterario e solo piú tardi, in concomitanza anche con il suo avvicinamento al marxismo, egli comincerà ad occuparsi di argomenti non letterari³³.

L'influenza di Benjamin appare chiarissima anche nel testo successivo a *L'attualità della filosofia*, *Die Idee der Naturgeschichte* [L'idea di storia naturale]. Originariamente manoscritto di una conferenza tenuta il 15 luglio 1932 alla sezione francofortese della *Kant-Gesellschaft* [Società kantiana], verrà pubblicato, assieme al testo precedente, solo postumo nel 1973³⁴. In apertura lo stesso Adorno afferma di non voler pretendere di presentare dei risultati, delle conclusioni ben determinate, ma di volersi limitare a proporre un tentativo, uno sforzo « di riprendere e portare avanti la problematica del cosiddetto dibattito francofortese [Frankfurter Diskussion] » sul problema del concetto di natura e sui rapporti natura-storia³⁵.

³³ Per gli scritti di Benjamin qui richiamati, si rimanda ai *Gesammelte Schriften* in sei volumi che la Suhrkamp Verlag di Frankfurt am Main sta pubblicando a partire dal 1972; alcuni di essi sono tradotti in italiano nella già citata raccolta *Angelus Novus*. Ulteriori informazioni bibliografiche si trovano in R. Tiedemann, *Bibliographie der Erstdrucke von Walter Benjamin*, in S. Unseld, *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1972, e nella bibliografia contenuta nel numero monografico del 1971 dedicato dalla rivista « Text + Kritik » a W. Benjamin.

³⁴ Cfr. R. Tiedemann, *Editorische Nachbemerung*, in Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 383.

³⁵ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., p. 345. Per un riassunto, con osservazioni critiche, di questo testo cfr.

La conferenza si presenta infatti divisa in tre sezioni. La prima si occupa dell'ontologia fenomenologica, che vien interpretata come tentativo di risoluzione del problema della natura; la seconda, preso atto del fallimento dell'ontologia fenomenologica e del suo tentativo di risolvere il problema della natura, vi contrappone i concetti di natura di G. Lukács e W. Benjamin; la terza cerca di sviluppare quest'ultimi.

La fenomenologia viene interpretata come una ripresa del problema della cosa in sé, dove a sua volta questo problema viene interpretato come questione della natura, di una natura che Adorno definisce « mitica », in quanto essa viene intesa come indipendente dalla storia, come preesistente ad essa e come substrato che la sostiene. Anche questa volta il giudizio che vien dato del tentativo fenomenologico è sostanzialmente analogo a quello dello scritto precedente. La fenomenologia vuole superare il soggettivismo idealistico, la riduzione di tutte le determinazioni dell'essere a determinazioni di pensiero, ma usa per raggiungere il suo scopo, un essere sovrasoggettivo, proprio dello stesso strumento del soggettivismo idealistico: la *ratio* autonoma. Riprendendo quasi alla lettera le osservazioni contenute in *L'attualità della filosofia*, Adorno afferma infatti che:

È la paradossalità di fondo di tutte le questioni ontologiche formulate nella filosofia contemporanea, che il mezzo con cui si cerca di ottenere l'essere transoggettivo, non è altro che la medesima *ratio* soggettiva, che in precedenza ha generato la struttura dell'idealismo critico³⁶.

Questo ritorno del soggettivismo nell'ontologia fenomenologica, produce la trasformazione della questione dell'essere in questione del senso dell'essere, il che non fa che peggiorare la situazione, « poiché questa donazione di senso non è altro che un'introduzione di significati, come questi vengon posti a partire dalla soggettività »³⁷. Interpretando la fenomenologia husserliana e soprattutto scheleriana come implicitamente già ontologia, in quanto dirette, di contro al soggettivismo idealistico, alla cosa in sé, al raggiungimento di un essere transoggettivo, si ripropone anche qui quella stretta analogia tra ontologia

anche F. Grenz, "Die Idee der Naturgeschichte". Zu einem frühen, unbekanntem Text Adornos, in *Natur und Geschichte. X Deutscher Kongress für Philosophie, Kiel 8-12 Oktober 1972*, Hamburg 1974, pp. 344-350.

³⁶ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 347.

³⁷ *Ibid.*

esistenzialistica e fenomenologia che già avevamo vista esposta in *L'attualità della filosofia* e che era già operante nel *Kierkegaard*: l'ontologia heideggeriana è la continuazione e il necessario sbocco della fenomenologia, di cui non riesce a superare le aporie. Questa volta tuttavia, pare che Adorno non veda, almeno relativamente al problema della natura, un progressivo decadimento da Husserl, a Scheler e a Heidegger. Anzi egli attribuisce all'orientamento ontologico, il quale, implicito nella fenomenologia, emerge poi apertamente in Heidegger, il merito di aver eliminato quella duplicità di natura e storia ravvisabile negli inizi della fenomenologia, quand'essa ricercava ancora un'ontologia platonica, un mondo di idee statico e qualitativamente differente, cioè una « natura », che si trovasse in rapporto normativo con l'empiria, con l'esistenza, cioè con la « storia ». Con l'ontologia esistenziale questa separazione, questa duplicità, cade: « L'esistente diventa esso stesso senso, e, in luogo di una fondazione al di là della storia dell'essere, si afferma il progetto dell'essere come storicità »³⁸. In realtà poi il concetto di storicità [*Geschichtlichkeit*] è un superamento, una conciliazione solo apparente dell'antitesi storia-natura, giacché con esso la storia stessa vien fatta coincidere, vien trasfigurata in ontologia. Se infatti la storicità diventa la struttura dell'essere, essa, come struttura sovratemporale, prende il posto di fatto che nella filosofia precedente aveva la natura, ossia il substrato sovratemporale; ma in questo modo viene a mancare l'altro elemento da conciliare: la storia. Ciò è provato dalla incapacità del concetto di *Geschichtlichkeit* di padroneggiare la storia nella sua concreta fatticità, un'incapacità che si traduce nel rischio di cadere nella sterile tautologicità. Nonostante questi rilievi critici, Adorno riconosce tuttavia alla problematica ontologica il merito « di aver radicalmente posto in evidenza l'ineliminabile esser intrecciati gli uni negli altri degli elementi della natura e della storia »³⁹. Se per un lato dunque egli afferma la necessità di criticare l'impostazione ontologica del problema della natura e della storia, per l'altro non esita a riconoscere che di questa impostazione va « tenuto fermo » l'impegno a superare la divisione idealistica della realtà, in storia da una parte, e natura dall'altra.

L'insistenza sulla critica della concezione della natura propria del-

³⁸ *Ibid.*, p. 349.

³⁹ *Ibid.*, p. 354.

l'ontologia fenomenologica, dimostra, con la sua esclusività, un legame con essa: Adorno di fatto pare considerare l'ontologia fenomenologica come l'unica che abbia sviluppato, piú o meno esplicitamente, una concezione dei rapporti natura e storia che valga la pena di criticare, con la quale valga la pena di misurarsi, che valga la pena di superare. E superare è sempre un poco mantenere, tanto è vero che si parla di aspetti da « tener fermi ». Indubbiamente vi sarebbero altri orientamenti, altre correnti filosofiche contemporanee a cui ci si potrebbe richiamare, anche solo negativamente, per un'impostazione del problema natura-storia, eppure nessun'altra vien ricordata se non quella dell'ontologia e della fenomenologia, anzi, dell'ontologia fenomenologica, giacché per Adorno i due orientamenti sono intimamente collegati fra loro. Di questa ontologia fenomenologica egli sembra del resto far proprio in particolare un atteggiamento di fondo: quello antiidealistico; quanto ai rilievi critici mossi ad Husserl e a Heidegger, essi sono proprio quelli di non esser abbastanza conseguentemente antiidealistici, di non essere antiidealistici fino in fondo.

Questo atteggiamento, già rilevato nello scritto precedente, la cui concordanza con le posizioni benjaminiane è evidente, pare degno di venir sottolineato. Come Lukács, come Marcuse, come altri che piú tardi verranno ricordati come esponenti di un movimento filosofico caratterizzato da un profondo recupero hegeliano, tanto da meritarsi l'appellativo di hegel-marxisti, anche Adorno non solo non presenta, negli scritti giovanili, alcuna propensione per l'idealismo, ma se ne discosta con decisione: basti qui ricordare la ferma ripulsa della totalità con cui si apre *L'attualità della filosofia*:

Chi oggi sceglie il lavoro filosofico come professione deve rinunciare all'illusione con la quale prendevano precedentemente l'avvio i progetti filosofici: che sia possibile afferrare, in forza del pensiero, la totalità del reale. Nessuna ragione giustificativa potrebbe ritrovare sé stessa in una realtà il cui ordine e la cui forma respingono e reprimono ogni pretesa della ragione⁴⁰.

Un'affermazione questa che deve stupire indubbiamente non poco il conoscitore della produzione adorniana piú nota, quella cioè successiva all'emigrazione in America (1938), che sarà invece caratterizzata proprio da una costante difesa della categoria di totalità. La totalità

⁴⁰ Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 3.

non solo vi sarà considerata come valida, ma come addirittura doverosa e indispensabile al fine di conseguire un'effettiva conoscenza della realtà. La caratteristica infatti principale della realtà sarà ravvisata nell'essere appunto essa una totalità la cui legge oggettiva è lo scambio; ecco che allora conoscere la società — o la realtà, giacché in Adorno i due termini quasi coincidono — significa innanzitutto nei tratti della datità sociale scorgere la totalità. È vero che questa totalità non sarà ritenuta affatto, né razionale, né vera, giacché essa si fonda sulla continua oppressione del particolare, ma ciò non cambia il dato obiettivo della sua esistenza. Se per un lato si dirà — rovesciando Hegel — che il tutto è il falso, per l'altro si insisterà che ciò nondimeno questo tutto « è »: la considerazione secondo cui una società liberata non sarebbe più una totalità ma una libera comunanza di particolari, di individuali, si accompagnerà pur sempre al riconoscimento che, per ora, la realtà è una totalità, sia pure una falsa totalità.

Non vi è nessun fatto sociale che non abbia il suo posto e il suo significato in quella totalità. Essa è preordinata a tutti i singoli soggetti, poiché questi anche in sé stessi ubbidiscono alla sua pressione, e rappresentano la totalità nella loro stessa costituzione monadologica, anzi soprattutto in essa. In questo senso la totalità è l'essere supremamente reale ⁴¹.

Anche se l'Adorno più tardo, anzi quello di pochi anni dopo, sembrerà dimenticarsi di questa giovanile ripulsa della totalità, essa indubbiamente esiste, e ci mostra come l'Adorno inizio anni '30 ritenga definitivamente superato e liquidato l'hegelismo ⁴².

Al confronto dell'idealismo, la fenomenologia e l'esistenzialismo paiono al giovane filosofo degni di una considerazione ben più estesa e articolata, tanto è vero che è proprio la critica al concetto di storicità che apre la via a quello che, a suo avviso, rappresenta il giusto modo di risolvere il problema dei rapporti tra natura e storia; si tratta

di comprendere l'essere storico stesso come un essere naturale, proprio là dove esso si presenta nella sua più estrema determinatezza storica, proprio là dove esso

⁴¹ Th. W. Adorno, *Einleitung*, in Th. W. Adorno, K. R. Popper, R. Dahrendorf, J. Habermas, H. Albert, H. Pilot, *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied und Berlin 1969; trad. it., *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino 1972, p. 21.

⁴² Vedi qui avanti cap. VI, *Il dissidio con Benjamin*.

è massimamente storico; oppure, quando ciò fosse possibile, di comprendere come un essere storico la natura proprio là dove essa si indurisce nella maniera apparentemente piú profonda come natura in sé stessa⁴³.

Nella seconda sezione del testo Adorno non ha difficoltà a riconoscere esplicitamente e a soffermarsi sulle fonti da cui egli ricava questo progetto filosofico: « Io mi richiamo alle opere di Georg Lukács e Walter Benjamin »⁴⁴. Del primo riporta per esteso due lunghi passi da *La teoria del romanzo*, ove compare il concetto di seconda natura⁴⁵. Ri-

⁴³ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., pp. 354-55; il passo è riportato quasi nella sua interezza in *Dialettica negativa*, trad. it., Torino 1970, p. 324, con nota di richiamo a *Die Idee der Naturgeschichte*.

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 355.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 355-356-357. I passi riportati si trovano a p. 52 e a p. 54 di *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920; li riportiamo qui di seguito nella traduzione italiana tratta da *L'anima e le forme - Teoria del romanzo*, trad. it., Milano 1972, pp. 294-295 e p. 296:

« Laddove non è dato immediatamente alcun obiettivo, le strutture che l'anima scopre nel suo umanarsi, in quanto sostrato e supporto della sua attività tra gli uomini, perdono il loro evidente radicamento nelle necessità sovraindividuali e normative; quelle strutture sono un semplice essente, forse solido, forse fragile, ma né recano il crisma dell'assoluto, né sono i ricettacoli della traboccante interiorità dell'anima. Esse danno forma al mondo della convenzione: un mondo alla cui onnipotenza non sfugge che il piú profondo recesso dell'anima; un mondo che è onnipresente in una molteplicità inestricabile; la cui rigorosa conformità alle leggi, tanto sul piano del divenire che su quello dell'essere, si pone con necessaria evidenza al soggetto conoscente, ma che tuttavia non offre, proprio a causa della sua normatività, né un senso al soggetto in cerca di un obiettivo, né un campo per l'azione immediatamente sensibile. Questo mondo è una seconda natura; al pari della prima non può essere definito che come sistema di necessità constatate, ma il cui senso rimane estraneo e perciò stesso resta inafferrabile e inoscibibile nella sua effettiva sostanza ».

« La seconda natura, quella delle relazioni umane, non possiede alcuna sostanzialità lirica; le sue forme sono troppo rigide per adeguarsi all'attimo creatore di simboli; il contenuto sedimentato delle sue leggi è troppo determinato per poter liberare uno alla volta gli elementi che, nella lirica, devono divenire occasioni sperimentali; tali elementi vivono cosí esclusivamente in virtù della conformità alle leggi, sono a tal punto sprovvisti di esistenza concreta indipendente che senza di quella conformità essi cadono nel nulla. Questa natura non è muta, percettibile ai sensi e insieme estranea ai sensi come la prima: essa è la pietrificazione di un complesso di sensi, divenuto estraneo, incapace ormai di risvegliare l'interiorità; essa è un ossario di interiorità uccise; e perciò, ove l'impresa fosse possibile, essa potrebbe rivivere solo attraverso l'atto metafisico di una resurrezione di quell'elemento spirituale che nella sua

conosciuto al pensatore ungherese il merito di aver formulato questo concetto e di averne chiarito le caratteristiche, gli rimprovera però di non esser riuscito a indicare strumenti concreti per la sua « interpretazione »: Lukács non sarebbe andato al di là di una « metafisica possibilità », di un'incerta « risurrezione dell'elemento spirituale » pietrificato nella natura. Ai passi di Lukács affianca allora, a loro integrazione, due passi da *Il dramma barocco* di Benjamin, il quale sarebbe invece riuscito a fare della seconda natura un « oggetto dell'interpretazione filosofica »⁴⁶. L'introduzione operata da Benjamin del concetto di *Vergängnis* [caducità] permette infatti la convergenza concreta di natura e storia: « Se Lukács fa ritrasformare lo storico come divenuto in natura, così qui c'è l'altro lato del fenomeno: la natura stessa si presenta, in quanto caduca, come storia »⁴⁷. A questo punto il testo assume l'aspetto di un'esposizione vera e propria della concezione benjaminiana della *Naturgeschichte*, così come essa appare in *Il dramma barocco*. Rispetto all'esposizione frammentaria ed esoterica di Benjamin, quella di Adorno si distingue per un'articolazione concettualmente più tradizionale e rappresenta in un certo senso il tentativo di sistematizzare la teoria benjaminiana, di tradurla in un linguaggio e in una forma meno ribelli alle consuetudini del discorso filosofico. È assai interessante poi rilevare come molti dei passi di Benjamin, citati o riportati, siano proprio gli stessi a cui si fa riferimento nel *Kierkegaard*, da quello sull'allegoria come espressione, a quello sulla *facies hippocratica* della storia⁴⁸. Ma dove le analogie col *Kierkegaard* si fanno più appariscenti è nella terza ed ultima sezione di *Die Idee der Naturgeschichte*. In essa Adorno cerca, una volta indicata l'origine dell'idea di *Naturgeschichte*, di svol-

esistenza precedente o normativa la creava e la sosteneva, ma mai potrebbe essere ravvivata per l'intervento di un'altra interiorità ».

Questo secondo passo è stato riportato da Adorno anche in *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 323.

⁴⁶ « La natura è da loro [i poeti allegorici] sentita come un'eterna caducità entro la quale soltanto lo sguardo saturnino di quella generazione riconosceva la storia » (trad. it. cit., p. 190). — « Se col dramma entra in scena la storia, essa lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto 'storia': nei caratteri della caducità » (trad. it. cit., p. 187). Il primo passo è riportato anche in *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 325.

⁴⁷ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 358.

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 358; cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., p. 75 e p. 144.

gerla poi ulteriormente. In questo suo tentativo di sviluppo, Adorno sembra soffermarsi soprattutto sull'idea di mitico, intesa come utile articolazione dell'idea di storia naturale. Ecco che allora ritroviamo qui la critica del concetto kierkegaardiano di mitico⁴⁹, critica che anche qui, come nella tesi di dottorato, si basa sul medesimo testo, ossia su *Der Begriff der Ironie*; questa volta tuttavia il mitico trova quella sua soddisfacente definizione di cui si era lamentata la mancanza nel *Kierkegaard*⁵⁰. Il carattere statico, pietrificato del mitico, è solo apparenza: in esso è sempre presente e rilevabile la dinamica storica. Anche il nesso di mitico e di apparenza [*Schein*] che avevamo incontrato nel *Kierkegaard* viene qui precisato all'interno della complessa teorizzazione della *Naturgeschichte*:

i contenuti apparenti [*Schein-Gebalte*] storicamente prodotti [sono] di genere mitico, e non solo nel senso che si rifanno all'arcaico-preistorico [...], quanto nel senso che il carattere del mitico stesso fa ritorno in questo fenomeno storico dell'apparenza⁵¹.

L'apparenza è infatti per Adorno « seconda natura »:

e invero io parlo dell'apparenza come di una seconda natura [...]. La seconda natura è, nella misura in cui si dà come dotata di senso, una seconda natura dell'apparenza e l'apparenza sua è prodotta storicamente⁵².

⁴⁹ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., pp. 363-364; cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard*, trad. it. cit., pp. 141-143.

⁵⁰ Vedi sopra, cap. III, pp. 73-76.

⁵¹ Th. W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, cit., p. 364.

⁵² *Ibid.*

2. - ADORNO, BENJAMIN E L'ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE

Da quanto abbiamo rilevato dalla disamina di *L'attualità della filosofia* e di *Idee der Naturgeschichte*, pare che si possa disporre ora di quella struttura teorica di cui si intuiva l'esistenza al di sotto della prosa aforismatica del *Kierkegaard*. Meglio ancora, si dovrebbe dire che si è in grado di indicare la fonte principale di molte affermazioni adorniane del *Kierkegaard*; tale fonte infatti sarebbe identificabile con la complessa meditazione filosofica benjaminiana. Se è vero che il *Kierkegaard* segna un indubbio mutamento rispetto alla produzione precedente, e se è vero che in esso si rintracciano per la prima volta le caratteristiche del pensiero adorniano maturo, ecco che allora, grazie a questi testi adorniani a lungo inediti, si può indicare in Benjamin, con una certa sicurezza, una delle influenze decisive per la formazione del pensiero filosofico di Adorno.

L'influenza di Benjamin non risulta del resto solo nei testi giovanili che abbiamo sopra richiamato, ma appare anche nei testi della maturità. Probabilmente un'analisi comparata degli scritti di Adorno e di Benjamin, mostrerebbe che Adorno ha assimilato il pensiero dell'amico in una misura veramente notevole, sia a livello concettuale, sia a livello terminologico; basta pensare a termini come « scritto », « interpretazione », « costellazione », « composizione », « piccolo », « trascurabile », « redenzione », « catastrofe », « speranza », « disperazione », « mito », « storia naturale », « mimesi », « contenuto di verità », « connessione di colpa » etc.⁵³. Ma è soprattutto nel saggio che Adorno è

⁵³ Cfr. in proposito anche B. Lindner, *Herrschaft als Trauma. Adornos Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin*, in « Text + Kritik », Sonderband Th. W. Adorno, cit., pp. 72 ss.

figlio di Benjamin, giacché nella scelta di questa forma filosofica si può affermare che convergono un poco tutti gli insegnamenti benjaminiani: l'attenzione micrologica — il rifiuto dei grandi temi a vantaggio degli oggetti piccoli e apparentemente insignificanti trascurati dalla filosofia —, la difesa del particolare — l'opposizione alla tendenza idealistica a ridurre la realtà senza residui a concetti, il tentativo paradossale di pensare con concetti contro ai concetti, di dar la parola alle cose senza che esse perdano la loro alterità, la loro materialità —, il metodo compositivo — la contrapposizione ad un pensiero che pretende di partire dai presupposti primi e di giungere, per ordinate deduzioni, alle conclusioni ultime, di un pensiero che procede per nuclei richiamantisi tra di loro, per proposizioni « tutte ugualmente vicine al centro », per costellazioni —, e infine l'apertura all'esperienza non regolamentata — la disponibilità continua a subire lo *shock* delle cose, senza lo schermo protettivo di procedimenti codificati di analisi e verifica —.

La cosa interessante è che Adorno non pare avere difficoltà ad evidenziare e descrivere spesso in modo assai felice questi aspetti e queste tematiche di Benjamin quando il tema dei suoi scritti è direttamente quest'ultimo, dal *Profilo di Walter Benjamin* alle varie prefazioni redatte per la pubblicazione delle opere dell'amico⁵⁴; quando invece l'oggetto non è immediatamente Benjamin, Adorno, trattando dei medesimi temi, pare « dimenticare » completamente di richiamarsi a lui, pur riprendendone di fatto il pensiero. Pare infatti molto strano che riesca per esempio a scrivere di un argomento come il saggio, come in *Der Essay als Form*, senza mai richiamare Benjamin, se non una sola volta e in modo quanto mai generico⁵⁵. In effetti altrove, come nello scritto del 1950 *Profilo di Walter Benjamin*, Adorno aveva riconosciuto e colto chiaramente le caratteristiche della concezione benjaminiana del saggio:

Il saggio in quanto forma consiste nella possibilità di contemplare ciò che è storico, le manifestazioni dello spirito obiettivo, la « cultura », come se fossero natura. Benjamin vi era adatto come pochi. Si potrebbe definire in complesso il suo pensiero come « storico-naturale ». Le componenti pietrificate, irrigidite o ob-

⁵⁴ Ora tutte raccolte in Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1970.

⁵⁵ Th. W. Adorno, *Der Essay als Form*, in *Noten zur Literatur I*, cit., pp. 9-49.

solete della cultura, tutto ciò che in essa ha dimesso l'insinuante vivacità, parlavano a lui come il fossile o la pianta dell'erbario parlano al collezionista⁵⁶.

Di tutto questo però non viene fatta menzione in *Der Essay als Form* che presenta così questa concezione del saggio come propria creazione originale. È vero che Adorno, specialmente nelle opere della maturità, tende sempre, un poco con tutti gli autori, a trascurare le citazioni ed i riferimenti, in nome di uno spirito antiaccademico di cui amerà sempre far mostra anche nei dettagli, ma ciò non pare basti a spiegare l'atteggiamento nei confronti di Benjamin. Più che un semplice vezzo antiaccademico — che se mai giustificherebbe l'omissione della nota a piè di pagina, ma non la mancata indicazione almeno del nome nel corpo del discorso — sembrerebbe qui più probabile pensare a una sorta di resistenza, non necessariamente conscia, a riconoscere un'influenza così estesa e profonda.

Questa resistenza a riconoscere il debito verso Benjamin in tutta la sua estensione e profondità trova poi una sua giustificazione abbastanza comprensibile nel particolare sviluppo che avrà la relazione Adorno-Benjamin. Come infatti vedremo nel capitolo VI, l'originaria comunanza molto stretta di vedute, cederà presto posto ad una divergenza, che si tramuterà a sua volta in aperto dissidio; l'avvicinamento di Benjamin a Brecht e al suo comunismo, non troverà per nulla consenziente Adorno, il quale osteggerà con tutti i mezzi questa nuova direzione del pensiero benjaminiano. È caratteristico il fatto che a questo distacco da Benjamin, corrisponda un progressivo rarefarsi delle citazioni e dei richiami che, numerosi nei testi giovanili, tendono progressivamente a rarefarsi in quelli successivi, fino quasi a scomparire.

Questo atteggiamento nei confronti di Benjamin, e in particolare la sua evoluzione, presenta del resto singolari analogie con quello verso Lukács, anche se in questo caso la rilevanza teorica del fatto è molto minore. Anche di Lukács Adorno infatti non accetterà il passaggio al marxismo ortodosso e anche di lui citerà sempre meno col passare degli anni. Abbiamo visto come Adorno sia sensibile, nelle sue opere giovanili, ai testi premarxisti di Lukács, da *L'anima e le forme* a *Teoria del romanzo*. Per quanto riguarda *Storia e coscienza di classe*, essa, pur non

⁵⁶ Th. W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, in «Die Neue Rundschau», LXI (1950), n. 4, pp. 571-584; ripubblicato in *Prismen*, cit. e *Über Walter Benjamin*, cit.; trad. it., *Prismi*, cit., pp. 237-238.

mancando di far sentire un certo influsso sul *Kierkegaard*, lo eserciterà realmente solo a partire dal relativamente più tardo *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938)⁵⁷. L'apprezzamento di Adorno però non si spingerà oltre *Storia e coscienza di classe*: nel saggio del 1958 *Die Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: «Wider den missverstandenen Realismus»*, che riassume il giudizio sul filosofo ungherese, egli rinnoverà il riconoscimento del valore delle opere giovanili, interpretando invece tutta la produzione successiva a *Storia e coscienza di classe* come una ritrattazione del pensiero e come una capitolazione opportunistica alla squallida dottrina del comunismo ortodosso⁵⁸. Il rifiuto di seguire Lukács nei suoi sviluppi si riflette anche nelle citazioni lukácsiane di Adorno. Non solo egli si limita sempre alle opere giovanili di Lukács, ma anche le citazioni di queste, frequenti nei testi giovanili adorniani, si fanno quasi inesistenti in quelli della maturità, quando poi non si verifica il caso di citazioni che scompaiono nelle successive riedizioni di un testo⁵⁹.

Per quanto riguarda i rapporti personali con Benjamin, sappiamo che Adorno lo conobbe fin dal 1923, a Francoforte, dove lo scrittore berlinese era venuto nella speranza di conseguirvi il dottorato. Il giovane Wiesengrund rimane subito affascinato da Benjamin e fin quando questi si tratterrà a Francoforte, riuscirà ad avere con lui incontri frequenti « ogni settimana almeno una volta, probabilmente più spesso »⁶⁰. Anche quando Benjamin, fallito il suo tentativo di conseguire il dottorato, lascerà Francoforte, i due continueranno a vedersi occasionalmente, nella vicina Königstein o in Italia; neppure gli anni dell'emigrazio-

⁵⁷ Vedi qui avanti capitolo VII.

⁵⁸ Th. W. Adorno, *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: «Wider den missverstandenen Realismus»*, in «Der Monat», XI (1958), n. 122; ripubblicato in *Noten zur Literatur II*, cit., pp. 152-187.

⁵⁹ Si confrontino per esempio l'edizione inglese del saggio *Spengler today*, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX (1941), n. 2, pp. 305-325, con l'edizione tedesca del 1955 *Spengler nach dem Untergang*, in *Prismen*, cit. (trad. it., *Prismi*, cit.): in quest'ultima non figura più il passo « Thus the question of how the existent can possibly be changed by those who are its victims, psychologically mutilated by its very impact, has rarely been put, except by the dialecticians of the hegelian tradition, such as Georg Lukács », che invece compariva a p. 318 della prima edizione, quella in inglese.

⁶⁰ Th. W. Adorno, *Erinnerungen*; originariamente testo di una conferenza radiofonica del 1965, pubblicato in «Der Monat», XVIII (1966), n. 216, pp. 35-38, si trova ora nella raccolta *Über W. Benjamin*, cit., p. 68.

ne interrompono i rapporti, mantenuti sia epistolarmente⁶¹, sia mediante incontri a Parigi, la città scelta per l'esilio da Benjamin. L'ultimo incontro si svolge nel gennaio del 1938, a San Remo⁶², poi Adorno si reca negli USA e i rapporti continueranno solo sotto forma di lettera fino all'anno del suicidio di Benjamin, il 1940.

Quando i due si incontrano per la prima volta, Adorno è ancora un giovane di vent'anni, uno studente del terzo anno di università; Benjamin ha undici anni di piú, è laureato da quattro anni, ha appena finito di scrivere il saggio sulle *Affinità elettive di Goethe*, sta scrivendo *Il dramma barocco tedesco*, ed è quindi già un pensatore che ha raggiunto una notevole maturità. Come già con Kracauer e con Berg, il rapporto non può essere a livello di parità. Lo stesso Adorno osserva: « Io ero allora giovanissimo, egli aveva in ogni caso undici anni di piú, e mi sono considerato sempre come quello che prendeva »⁶³; Benjamin parla e Adorno ascolta con « enorme fascinazione »; Benjamin gli dà in lettura i suoi manoscritti, e il giovane li legge, e legge con interesse gli scritti che appaiono numerosi su giornali e riviste.

Non è una fantasia *a posteriori* se io dico che ebbi a prima vista di Benjamin l'impressione di uno degli uomini piú significativi che avessi mai incontrato. [...] Trovo a fatica le parole appropriate per descrivere, senza cadere nel *Kitsch* di espressioni esagerate, l'intensità della mia prima impressione. Era come se mi fosse diventato per la prima volta chiaro che cosa la filosofia avrebbe dovuto essere, quand'essa avesse realizzato ciò che promette, e ciò che non mantiene da che è stata scavata la scissione kantiana tra ciò che resta all'interno dell'esperienza e ciò che oltrepassa i limiti della possibilità dell'esperienza⁶⁴.

Affascinato dal personaggio e dall'esotericità degli scritti, il giovane studente deve subire in modo veramente notevole l'influenza di Benjamin; ne assume entusiasta il programma filosofico e lo segue fiducioso, non esitando a riproporne il pensiero, come abbiamo visto, anche nelle conferenze pubbliche. Sarà solo quando il maestro si legherà a Brecht e si indirizzerà verso il comunismo, che Adorno comincerà a prendere

⁶¹ Il carteggio Adorno-Benjamin, di cui ci occuperemo nel capitolo VI, è stato in parte pubblicato: le lettere di Adorno in *Über Walter Benjamin*, cit., pp. 103-161; quelle di Benjamin in W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt am Main 1966.

⁶² Th. W. Adorno, *Interimsbescheid*, in « Frankfurter Rundschau », 6. 3. 1968; ripubblicato in *Über Walter Benjamin*, cit., p. 95.

⁶³ Th. W. Adorno, *Erinnerungen*, cit., p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

le distanze, differenziando le proprie posizioni. È probabilmente anche per la speranza di strappare Benjamin all'influenza del berlinese Brecht, che egli insisterà molto, nel 1932, presso l'amico Horkheimer, direttore dell'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, affinché gli venga offerta la possibilità di conseguire presso l'Istituto quel dottorato che Cornelius qualche anno prima gli aveva rifiutato. La proposta di Adorno non verrà però accettata, a causa del già eccessivo numero di docenti di origine ebraica impiegati presso l'Istituto, in un periodo in cui l'antisemitismo comincia a prender ormai piede⁶⁵. In ogni caso, anche quando, con la seconda metà degli anni '30, Adorno arriverà al dissidio aperto con Benjamin, e anche dopo la sua morte nel 1940, i motivi benjaminiani non scompariranno dalla produzione adorniana, ma resteranno sempre tra le chiavi di volta del suo pensiero.

La dimostrazione dell'importanza di Benjamin per la genesi del pensiero adorniano ci pare offrire un elemento suscettibile di imprimere nuove direzioni alla comprensione anche del pensiero maturo del filosofo francofortese. Pare infatti potersi affermare che molte delle difficoltà che si incontrano nella comprensione dei testi classici adorniani siano riconducibili all'abitudine di fermarsi ad un numero troppo ristretto di raffronti, limitato molte volte solo a Marx e a Hegel, mentre l'origine di molte categorie è ben più diversificata. Questa lettura è in parte una conseguenza del particolare tipo di preoccupazioni che animano gran parte della letteratura critica, specialmente italiana, la quale è interessata prevalentemente alla dimostrazione del carattere marxista o meno del pensiero adorniano; una preoccupazione questa che induce inevitabilmente a circoscrivere l'interesse ai temi marxiani o hegeliani, facendo trascurare la rilevanza di altre tematiche. Oltretutto molte di queste tematiche, né marxiste né hegeliane, richiedono, per essere colte, la conoscenza di autori non sempre noti agli interpreti adorniani, da Cornelius, a Kracauer, a Berg, a Kierkegaard, a Benjamin, o perlomeno non così immediatamente noti come Hegel o Marx; nel caso di Benjamin, per esempio, si tratta addirittura di un autore che spesso non vien neppure considerato un filosofo, ma un critico letterario e un saggista. Del resto in verità lo stesso Adorno incoraggia indirettamente questa sua lettura, con la sua tendenza a occultare, più o meno consapevol-

⁶⁵ P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno*, cit., p. 14.

mente, l'origine benjaminiana del proprio pensiero, che tende a scomparire sotto l'impiego massiccio di vocabolario hegel-marxista⁶⁶.

Documenti, testimonianze, scritti postumi, ricordi autobiografici: tutto coincide nel sottolineare un'influenza di Benjamin ben maggiore di quanto forse ci si sarebbe originariamente potuto aspettare. Qualcosa di opposto succede invece con l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, la cui influenza diretta su Adorno non trova in realtà conferma fattuale, almeno per quanto riguarda gli anni anteriori all'emigrazione americana (1938).

⁶⁶ Non si comprende per esempio in tutta la sua complessità un capitolo centrale della *Dialettica negativa, Spirito del mondo e storia naturale*, se non richiamandosi a *Die Idee der Naturgeschichte*, e alle concezioni di Lukács e soprattutto di Benjamin. Lo stesso Adorno ammette del resto nell'*Avvertenza* all'opera che « motivi del capitolo su *Spirito del mondo e storia naturale* [derivano] da una conferenza tenuta dall'autore nella sezione francofortese della *Kani-Gesellschaft* » (Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. cit., p. xiv). Gli ultimi due paragrafi del citato capitolo riprendono dalla conferenza giovanile tutta la critica al concetto di storicità, nonché ne citano addirittura integralmente la definizione di *Naturgeschichte* (*ibid.*, p. 324; per la definizione di *Naturgeschichte*, vedi qui sopra la nota 43 a p. 108). I riferimenti a Benjamin e a Lukács tuttavia, così numerosi ed estesi nel testo giovanile, risultano nel testo della maturità fortemente ridotti: di tutte le citazioni di Benjamin ne vien mantenuta una sola, mentre di quelle di Lukács resta solo un rimando in nota alla *Teoria del romanzo*, senza che nessun passo venga riportato (*ibid.*, pp. 323 e 325; per la citazione di Benjamin vedi qui sopra la nota 46 a p. 109). Il risultato è che, a chi non conosca il testo giovanile o gli scritti di Benjamin, l'origine benjaminiano-lukácsiana del concetto di storia naturale e di quello intimamente collegatovi di seconda natura non risulta affatto chiara. Anzi le ampie citazioni dai *Gründrisse* e dal *Capitale* di Marx con cui si aprono questi due ultimi paragrafi della *Dialettica negativa*, inducono quasi inevitabilmente nel lettore l'impressione che la fonte a cui si è richiamato Adorno sia la marxiana critica dell'economia politica. Un fatto questo che, almeno dal punto di vista storico-evolutivo, può senz'altro venir smentito. Le opere a partire dalle quali Adorno arriva alla sua teorizzazione sulla seconda natura e sulla storia naturale hanno infatti ben poco o nulla in comune con la marxiana critica dell'economia politica. Non bisogna infatti farsi ingannare dal nome degli autori. Tanto il *Dramma barocco tedesco*, quanto la *Teoria del romanzo* non appartengono alla fase marxiana degli autori, ma sono precedenti ad essa. Non è da trascurare il fatto che Adorno faccia riferimento proprio a *Teoria del romanzo* e non a *Storia e coscienza di classe*. Anche in quest'ultima opera è presente infatti il concetto di seconda natura, particolarmente nella sezione *La reificazione e la coscienza del proletariato*; anzi proprio qui la sua formulazione si avvicina maggiormente a quelle che si possono vedere accennate da Marx nei *Gründrisse* e nel *Capitale*. Non altrettanto si può dire di quella di *Teoria del romanzo*. In quest'opera il concetto di seconda natura non si fonda a livello di economia politica, ma si regge piuttosto sull'analisi hegeliana della storia presente, vista come scissione di esterno ed interno; a ciò si aggiunge poi la sfiducia in una riunificazione dei due termini, in una loro conciliazione, motivo quest'ultimo di derivazione kierkegaardiana.

L'Istituto viene aperto, come fondazione privata affiliata all'Università, il 22 giugno 1924, su iniziativa di una cerchia di giovani studiosi di problemi di marxismo, tra cui Max Horkheimer, Friedrich Pollock e Felix Weil, grazie a una cospicua donazione di denaro da parte del padre di quest'ultimo, un ricco commerciante di granaglie. Nell'intenzione dei fondatori, esso deve studiare la storia e la teoria del movimento operaio, l'interazione tra gli ambiti economici e culturali della società, e le sue tendenze di sviluppo. Come direttore vien chiamato Karl Grünberg, già ordinario di diritto e scienze politiche all'Università di Vienna, editore dell'« Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung ». Primo marxista in cattedra in un paese di lingua tedesca, Grünberg è fortemente ostile ad ogni interpretazione filosofica del marxismo. Per lui il marxismo, o meglio la concezione materialistica della storia, non ha nulla a che fare con la filosofia, neppure con quella materialistica, non è una concezione del mondo e non pretende di rispondere ad alcuna domanda metafisica: è solo un metodo di indagine causale, una ricerca fattuale e induttiva delle ultime cause comprensibili dello sviluppo storico, e in particolare della sua fase attuale, caratterizzata dal passaggio dal capitalismo al socialismo⁶⁷. Sotto la sua direzione le ricerche dell'Istituto si accentrano nei primi anni esclusivamente sull'economia politica e tendono a lasciare ben poco spazio ad altri ambiti di indagine, sia filosofica che teorica in genere. Un ruolo di primo piano giocano così in questo primo periodo dell'Istituto gli economisti, da Friedrich Pollock, a Henryk Grossmann, a Karl August Wittfogel, di cui vengono pubblicati rispettivamente gli studi sui tentativi di pianificazione economica dell'URSS, quelli sulle leggi d'accumulazione e di crollo del capitalismo, e quelli sul modo di produzione asiatico. In questi anni l'Istituto si lega con cordiali rapporti all'Istituto Marx-Engels di Mosca, di cui invita a Francoforte il direttore, David Rjasanow, che a sua volta invita a Mosca Pollock; molti dei membri dell'Istituto sono iscritti al partito comunista tedesco e uno, Wittfogel, arriva addirittura a presentare la candidatura al Reichstag. Per Adorno, ancora dominato prevalentemente da interessi musicali ed

⁶⁷ Cfr. K. Grünberg, *Festrede gehalten zur Einweihung des Instituts für Sozialforschung an der Universität Frankfurt am Main am 22 Juni 1924*, in *Frankfurter Universitätsreden XX*, Frankfurt am Main 1924; sulla figura e l'opera di K. Grünberg: G. Nanning, *Karl Grünberg und die Anfänge des Austromarxismus*, Graz 1968.

estetici, interessato anche alla filosofia, ma del tutto estraneo all'economia e, si potrebbe dire, fisiologicamente lontano dalla politica attiva, l'Istituto non può rivestire, nella struttura che presenta per tutti gli anni '20, un interesse particolare. Certo all'interno dell'Istituto si muove anche una generazione di studiosi piú giovani, come Horkheimer, che non condividono quella che per loro è una riduzione positivistica del marxismo, che si pongono interrogativi teorici e filosofici, che vorrebbero un'estensione dell'indagine verso altri campi; il loro influsso in questi primi anni sulle direzioni d'indagine dell'Istituto è tuttavia scarso, a causa anche degli estesi poteri che lo statuto conferisce al direttore, il quale può decidere a proprio piacimento dell'argomento delle ricerche e dei finanziamenti⁶⁸. Nel 1929 Grünberg deve però lasciare per motivi di salute il suo posto, ed esso viene assunto da Max Horkheimer. La differenza tra i propositi del nuovo direttore e quelli del suo predecessore sono evidenti già dal discorso inaugurale, che fin nel titolo denuncia il diverso peso conferito alla dimensione teorica e filosofica: *Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung* [La situazione presente della filosofia sociale e i compiti di un istituto per la ricerca sociale]. Partendo da una disamina della storia della filosofia sociale, che va da Hegel a Schopenhauer, ai recenti sviluppi della fenomenologia e dell'ontologia, Horkheimer indica come obiettivo da conseguire il superamento della scissione tra un filosofare generico e totalizzante da un lato, e un miope specialismo scientifico dall'altro, la strada cioè di una teoria materialistica della società che viva del continuo apporto di ricerche empiriche multidisciplinari⁶⁹.

L'apertura di Horkheimer alla problematica filosofica e lo spostamento del piano dell'indagine da quello meramente economico, strutturale, a quelli sovrastrutturali, sembra avvicinare di molto l'Istituto agli interessi del giovane Adorno. Egli oltretutto conosce il nuovo direttore dell'Istituto ed è con lui in amicizia da quasi dieci anni, e cioè dal

⁶⁸ Cfr. per la storia dei primi anni dell'Istituto e per la sua storia in genere oltre ai già citati M. Jay, *The Dialectical Imagination* e H. Gumnior, R. Ringguth, Horkheimer, anche A. Schmidt, *Die Zeitschrift für Sozialforschung. Geschichte und gegenwärtige Bedeutung*, trad. it. in A. Schmidt, G. E. Rusconi, *La scuola di Francoforte*, Bari 1972.

⁶⁹ M. Horkheimer, *Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung*, in *Frankfurter Universitätsreden XXVII*, Frankfurt am Main 1931.

1921⁷⁰. Anche questa volta è Adorno ad essere il piú giovane: nato nel 1895, otto anni prima, Horkheimer è già prossimo alla laurea (1922), quando conosce Adorno, appena iscrittosi all'Università; mentre poi l'uno è dominato dalla passione per la musica, l'altro si dedica subito alla filosofia e così, dopo esser stato per tre anni assistente di Hans Cornelius, prende la libera docenza nel 1925, l'anno in cui invece Adorno si reca a Vienna per studiare musica da Berg; quando nel 1930 Horkheimer, contemporaneamente alla carica di direttore dell'Istituto, assume quella di ordinario di filosofia sociale presso l'Università di Francoforte, Adorno ha appena conseguito solo la libera docenza. Nonostante la svolta impressa da Horkheimer e nonostante l'amicizia che lo lega a lui, neppure il 1930 segna l'inizio di una partecipazione attiva di Adorno alla vita dell'Istituto: i rapporti con esso paiono non andare al di là di quelli con l'amico direttore. Per spiegare questo fatto Horkheimer ricorderà piú tardi come allora la passione prevalente di Adorno fosse la musica⁷¹. In realtà questa spiegazione è valida solo fino ad un certo punto. Se è anche vero che la passione predominante è ancora la musica, va detto che questi anni segnano proprio una diminuzione dell'attività musicale pratica e un crescente impegno in direzione della filosofia e dell'estetica: non si può infatti dimenticare che in questi anni egli passa da musicista a Vienna a libero docente di filosofia a Francoforte. Piuttosto la spiegazione della mancata partecipazione di Adorno all'Istituto sembra debba ricercarsi in primo luogo in una divergenza di interessi, in secondo luogo in una disparità di orientamenti teorici. Indubbiamente la direzione Horkheimer segna un abbandono dell'interesse esclusivo per l'economia politica e la storia, e lo spostamento dell'attenzione anche verso altri campi che sembrano poter contribuire alla determinazione dei caratteri della società, ma questi, in un primo tempo, sono limitati essenzialmente alla sociologia, alla psicologia e alla filosofia⁷². L'estetica, che costituisce probabilmente l'interesse prevalente di Adorno in questo periodo, non trova un posto specifico nelle ricerche del-

⁷⁰ M. Horkheimer, *M. Horkheimer über Th. W. Adorno*, cit., p. 17.

⁷¹ *Ibid.*: « Nel 1930 ottenni la mia cattedra di filosofia sociale e divenni direttore dell'Istituto. Con Adorno ero molto in amicizia; egli non era tuttavia impiegato presso l'Istituto. Il suo interesse principale era allora per la musica ».

⁷² M. Horkheimer, *Vorwort*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », I (1932), n. 1, p. I.

l'Istituto. Horkheimer poi condivide la convinzione del suo predecessore che non ci si debba disperdere in ricerche frammentarie, e impone all'Istituto di focalizzare le energie su alcuni obiettivi specifici⁷³. Questi sono nei primissimi anni una ricerca sulla situazione della classe operaia in Germania, ed una sull'autorità e la famiglia, due temi quindi che non interessano probabilmente Adorno, il quale per altro, fautore del saggio come forma privilegiata d'espressione e abituato ad un'esposizione esoterica e letteraria, mal si troverebbe probabilmente a lavorare a progetti di ricerca sociologica. La nuova direzione Horkheimer significa di nuovo in un primo tempo soprattutto l'introduzione nell'Istituto, accanto agli economisti, dei sociologi e soprattutto degli psicoanalisti, quest'ultimi nelle figure di Erich Fromm, Karl Landauer e Heinrich Meng. Questo ruolo giocato dagli psicoanalisti, Fromm per primo, spiega probabilmente in modo ulteriore la non collaborazione di Adorno all'Istituto. Questi infatti nutre fin dal soggiorno viennese una profonda antipatia per la psicoanalisi, sia intesa come terapia, sia nella sua versione sociologizzata; l'unico aspetto di Freud che gli interessa è proprio quello che vien abitualmente respinto dagli psicoanalisti, quello metapsicologico, che gli pare convergere in certi punti con le proprie teorie, di derivazione benjaminiana, sulla storia naturale⁷⁴. Il peso della psicoanalisi all'interno dell'Istituto è ulteriormente incrementato dalla crescente influenza di Leo Lowenthal, amico di Fromm, studioso di sociologia della letteratura e di psicoanalisi, che diventa membro a tempo pieno col 1930, assumendo quel posto che Adorno avrebbe desiderato fosse di Benjamin. Sia Lowenthal che Fromm provengono poi dalla *Jüdische Lehrhaus*, ed il primo ha pubblicato per anni su riviste ebraiche, come il « Frankfurter Israelitisches Gemeindeblatt ». Da questi due membri dell'Istituto, i più importanti ed influenti accanto a Horkheimer e Pollock, Adorno è quindi diviso, oltre che dalla diversa valutazione della psicoanalisi, anche dall'ostilità alla religione e all'ebraismo in particolare, un'ostilità che lo spinge addirittura a schernirli con l'appellativo di *Berufsjuden* [ebrei professionisti]. Da poco arrivato al marxismo, convinto che questo si identifichi con le opere di Benjamin, o al massimo di Lukács, Adorno diffida dalle sue possibili contaminazioni da

⁷³ M. Horkheimer, *Die gegenwärtige Lage ...*, cit.

⁷⁴ P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno*, cit., pp. 12-13.

parte della psicoanalisi o della religione, e vede nelle nuove tendenze dell'Istituto un pericoloso allontanamento dall'ortodossia, o almeno, da quella che egli crede esser l'ortodossia⁷⁵.

Se la differenza di interessi e anche di posizioni teoriche non permette ad Adorno di avere contatti con l'Istituto, al di là di quelli con l'amico Horkheimer, non gli impedisce tuttavia di partecipare, fin dal primo numero, alla sua nuova rivista, forse perché ciò gli consente di conservare tutta la propria indipendenza. L'« Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung » è troppo legato alla figura del suo fondatore per poter continuare a rappresentare lo sbocco editoriale dell'Istituto. Il nuovo corso della direzione Horkheimer necessita di uno strumento nuovo, specifico solo dell'Istituto. Nasce così la « Zeitschrift für Sozialforschung », il cui primo numero esce nel 1932. La prima annata della rivista mostra subito i cambiamenti subiti dall'Istituto. Accanto ai consueti saggi di argomento economico (Grossmann e Pollock) e sociologico (Borkenau e Gumperz), vi spiccano infatti due contributi di Fromm dedicati alla psicologia sociale, oltre a due saggi di Horkheimer, dedicati rispettivamente ai rapporti tra psicologia e storia, e a scienza e crisi; la psicologia gioca un ruolo anche in *Zur gesellschaftlichen Lage der Literatur*, il saggio di sociologia della letteratura di Leo Löwenthal che precede immediatamente, nel fascicolo 1-2 della rivista, il contributo di Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, che si trova così in fondo isolato, per argomento e impostazione, all'interno della rivista⁷⁶. Oltre che col suo saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, Adorno collabora alla « Z.f.S. » con le recensioni. La « Z.f.S. » si propone fin dal primo numero di recensire le opere che, da differenti campi scientifici, sembra possano contribuire alla comprensione dell'andamento della società; dal momento che però poi i settori considerati sono solo praticamente filosofia, sociologia, psicologia, storia, politica ed economia, l'unico settore a cui Adorno può collaborare è quello filosofico. La prima annata della rivista riporta così due recensioni di Adorno, dedicate l'una a *Der Mensch und die Technik* di Oswald Spengler, l'altra a *L'ontologia di Hegel* di Herbert Marcuse. Nella prima vediamo Adorno assumere quell'atteggiamento fortemente svalutativo nei confronti di Spengler, che

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Di questo saggio di Adorno ci occuperemo nel capitolo successivo.

sarà poi una costante, assieme al rifiuto dei critici reazionari della civiltà in genere, di tutta la produzione successiva. Anticipando il suo *Spengler oggi* del 1941, egli vi critica con decisione il carattere vago e generico della critica spengleriana della tecnica, di cui mette soprattutto in luce il carattere reazionario e spiritualistico⁷⁷. Per quanto riguarda l'opera di Marcuse, che entrerà nell'Istituto l'anno successivo, Adorno assume un atteggiamento cauto: da un lato evidenzia con soddisfazione i punti in cui Marcuse si allontana dall'ontologia del suo maestro, Heidegger, dall'altro sottolinea però anche la permanenza di momenti heideggeriani e la non ancora completa emancipazione di Marcuse dal maestro⁷⁸. Altre recensioni, di minor interesse, appariranno nell'annata successiva⁷⁹.

Accanto alle recensioni di argomento filosofico per la « Z.f.S. », Adorno pubblica in questi anni alcune recensioni di argomento letterario nel « Frankfurter Zeitung », assieme ad alcuni articoli, i più rilevanti dei quali riguardano Peter Altenberg e Charles Dickens⁸⁰. A proposito di questi testi si possono formulare almeno due osservazioni: innanzitutto essi sono la prima testimonianza obiettiva di uno specifico interesse di Adorno non solo per la musica e la filosofia, ma anche per la letteratura; in secondo luogo essi, pur nella loro brevità, ci permettono di cogliere più di un elemento di contatto con la produzione filosofica e musicale. Scrivendo per esempio di Dickens, egli osserva che nei suoi romanzi sono riscontrabili tratti barocchi, come nella filosofia di Kierkegaard; a proposito del presunto individualismo romantico di Al-

⁷⁷ Th. W. Adorno, *Spengler, Oswald*, « *Der Mensch und die Technik* », in « Z.f.S. », I (1932), n. 12, pp. 149-151.

⁷⁸ Th. W. Adorno, *Marcuse, Herbert*, « *Hegels Ontologie* », in « Z.f.S. », I (1932), n. 1/2, pp. 409-410.

⁷⁹ Th. W. Adorno, *Driesch, Hans*, « *Philosophische Gegenwartsfragen* », in « Z.f.S. », II (1933), n. 1, pp. 106-107; *Steinbüchel, Theodor*, « *Das Grundproblem der Hegelschen Philosophie* », in *ibid.*, pp. 107-108; *Hartmann, Nicolai*, « *Das Problem des geistigen Seins* », « *Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist* » — *Prinzborn, Hans*, « *Charakterkunde der Gegenwart* » — *Geysler, Joseph*, « *Das Gesetz der Ursache* », in *ibid.*, pp. 110-111.

⁸⁰ Th. W. Adorno, *Kierkegaard prophezeit Chaplin*, in « *Frankfurter Zeitung* », 22. 5. 1930, p. 1, ripubblicato in *Ohne Leitbild*, cit., pp. 89-90; *Rede über den Raritätenladen von Charles Dickens*, in « *Frankfurter Zeitung* », 18. 4. 1931, pp. 1-2; *Physiologische Romantik* [recensione a *Peter Altenberg, Auswahl aus seinen Büchern*, a cura di Karl Kraus], in « *Frankfurter Zeitung* », 16. 2. 1932, p. 2; *Wirtschaftskrise als Idyll* [recensione a *J. B. Priestley, Engelgasse*], in « *Frankfurter Zeitung* », 17. 1. 1932, pagina letteraria.

tenberg, nota trattarsi, come in Schönberg e Loos, di un individualismo dialettico, le cui richieste personali sono in fondo sociali: una teoria questa, dell'individualismo dialettico, che ritroviamo ampliata in uno scritto del medesimo anno, ma di argomento musicale, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*⁸¹. Musica, letteratura, filosofia non sono per Adorno campi tra loro separati: egli dimostra fin dall'inizio una sconcertante facilità nel passaggio dall'uno all'altro e nel cogliere gli elementi di contatto. L'eccezionalità della figura di Adorno consiste forse proprio nella sua capacità, in un mondo dominato dagli specialisti chiusi nei loro campicelli, di riuscire non solo a coltivare campi tra loro ben distanti — il che sarebbe insolito, ma non eccezionale — ma a conferire a questi sforzi un'unitarietà di fondo. Alla prima lettura la produzione di Adorno pare spandersi in infiniti argomenti, da Strawinsky a Kant, dal cinema alla sociologia, dalle portiere sbattute con violenza al barocco; un'impressione di dispersione accentuata dal carattere episodico, frammentario e aforismatico di molti scritti e dal rifiuto della sistematicità espositiva. Letture più approfondite tuttavia, e l'abitudine alle fantasmagorie espositive, mostrano l'esistenza, nella varietà degli argomenti, di un certo numero di concetti chiave, che formano una sorta di filo conduttore, anche se intricato e a volte interrotto, che permette al lettore di orientarsi nella produzione adorniana, al di là delle differenze di ambito dell'indagine. In questa prima fase del pensiero che stiamo considerando, in quella giovanile, assistiamo proprio alla genesi di questi concetti chiave interdisciplinari, che costituiranno poi l'impalcatura della produzione matura. Un esempio ci è fornito dall'appena citato concetto di individualità dialettica: lo spunto viene offerto ad Adorno da un articolo di Benjamin su Kraus, in cui la difesa apparentemente reazionaria che Kraus svolge nei confronti dell'autonomia del privato viene interpretata da Benjamin positivamente, come implicitamente rivoluzionaria⁸²; Adorno, nella recensione citata della

⁸¹ Vedi qui sopra il cap. I, pp. 19-20.

⁸² W. Benjamin, *Karl Kraus*, in «Frankfurter Zeitung», 10. 3. 1931; ripubblicato in *Schriften*, vol. 2, cit.; trad. it. *Karl Kraus*, in *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 107-108:

« In realtà proteggere la vita privata contro la morale e i concetti di una società che ha intrapreso la radioscopia politica della sessualità e della famiglia, dell'esistenza economica e fisica, in una società che si accinge a costruire case con pareti di vetro, dove le terrazze entrano pro-

raccolta di Altenberg, adatta l'interpretazione benjaminiana all'individualismo di quest'ultimo; nel saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* formula poi esplicitamente il concetto di « individualismo dialettico » e lo applica, come abbiamo visto, a Schönberg, Kraus e Loos; nella produzione successiva infine il concetto, non necessariamente richiamato esplicitamente e non necessariamente formulato per esteso, sorreggerà molte interpretazioni di artisti contemporanei, il cui individualismo, condannato dai marxisti ortodossi, Adorno salverà appunto in nome del suo contenuto eversivo o perlomeno sociale.

fondamente dentro le stanze, che già non sono piú tali, questa parola d'ordine sarebbe la piú reazionaria, se la vita privata di cui Kraus si è assunto la difesa non fosse precisamente quella che, in antitesi a quella borghese, corrisponde rigorosamente a questo sovvertimento sociale, in breve la vita privata che smonta sé stessa, che si dà forma pubblicamente, la vita privata dei poveri, quali furono Peter Altenberg, il sobillatore, o Adolf Loos ».

V

ADORNO MUSICOLOGO
(1931 - 1933)

1. - IL PROGRAMMA MUSICOLOGICO

Se gli anni dal 1930 al 1933, coincidenti con il conseguimento della libera docenza in filosofia e con l'attività di insegnamento universitario, segnano un potenziamento degli interessi filosofici di Adorno, testimoniato fra l'altro da scritti editi e inediti come il *Kierkegaard* o *L'attualità della filosofia* e dalle recensioni pubblicate sulla « Z.f.S. », non per questo essi vedono una diminuzione dell'attività critico-musicale. È vero che l'inizio dell'attività filosofica accademica coincide con l'uscita dalla redazione della rivista musicale « Anbruch », annunciata da una nota redazionale proprio nel primo fascicolo del 1931¹, ma i due fatti non sono probabilmente collegati. Se infatti Adorno afferma in una lettera ufficiale di aver lasciato la redazione « perché distoglieva troppo tempo dal proprio lavoro »², in un'altra, più confidenziale, dichiara di aver rotto il contratto con « Anbruch » « perché la casa editrice vuole tramutare il foglio in un puro organo di propaganda »³. Che l'uscita dalla redazione di « Anbruch » non vada collegata ad un cambiamento di interessi, ad una diminuzione degli sforzi in direzione della critica musicale, lo mostra il fatto che egli continua a pubblicare su « Anbruch » e su altre riviste musicali, un totale, in questi quattro anni (1930-1933), di almeno quaranta articoli e saggi di argomento musicale. Gli autori considerati sono per la maggioranza esponenti della scuola viennese e gli articoli sono in gran parte di breve lunghezza, molte sono anche le

¹ Cfr. « Anbruch », XIII (1931), n. 1, p. 41.

² Th. W. Adorno, Lettera a H. Cloughton, 3.7.1934, cit.

³ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 8.10.1930, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 20.

semplici recensioni e i resoconti di festivals musicali. Non deve tuttavia ingannare questo carattere episodico e le dimensioni ridotte della produzione: una recensione non è mai per Adorno solo una recensione, ma è lo spunto per obiettivi teorici più vasti, l'occasione per osservazioni di portata più generale. Queste osservazioni più generali, questi nuclei di un tentativo di estetica musicale, questa intenzione teorica più vasta, presenti, come abbiamo visto, anche negli scritti degli anni precedenti, tendono ora del resto anche a trovare ambiti autonomi e specifici di espressione. Tra le recensioni e le cronache dei festivals, figurano in questo periodo anche scritti come *Reaktion und Fortschritt* [Reazione e progresso], in cui si affronta direttamente il problema di che cosa si debba intendere per reazionario e progressista in ambito musicale, dando al problema una risposta estremamente articolata.

« Progresso non significa altro che prendere sempre il materiale al livello più progredito della sua dialettica storica »⁴, questa è la decisa definizione di progresso in campo musicale presentata da Adorno. Il materiale musicale non è un qualcosa di naturale, che si presenta al compositore sempre identico nei vari periodi storici. Il materiale musicale è sempre un qualcosa di storico, e nelle figure con cui esso si presenta al compositore « vi è sedimentata la società », con le sue contraddizioni, i suoi problemi, le sue esigenze. L'artista progressista, l'artista vero, è quello capace di cogliere i problemi più avanzati posti dal materiale — che a loro volta sono la sedimentazione dei problemi più avanzati posti dallo sviluppo della storia e della società —, e di trovare la risposta tecnicamente più valida a questi problemi. Con queste premesse, è evidente che per Adorno non vi può esser posto per una libertà dell'artista intesa in senso psicologico-individualistico: l'unica vera libertà possibile è quella di colui che « si sottomette all'opera e apparentemente non fa nulla se non seguirla dove essa chiama », in modo che, nel contatto più stretto e continuo col materiale, è in grado di « togliere [*aufheben*] con stringenti risposte le stringenti domande dell'opera »⁵. Questa concezione della libertà del compositore come « soddisfacimento » delle « richieste del materiale », Adorno la ribadisce in una conversazione con E. Krenek, il 16 novembre 1930, alla

⁴ Th. W. Adorno, *Reaktion und Fortschritt*, in « Anbruch », XII (1930), n. 6, pp. 191-195; ripubblicato in *Moments musicaux*, cit., e in E. Krenek - Th. W. Adorno, *Briefwechsel*, cit., pp. 174 e ss. Il passo citato si trova a p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

radio di Francoforte, avente come titolo *Arbeitsprobleme des Komponisten* [Problemi di lavoro del compositore] ⁶. Questa conversazione radiofonica è la continuazione di una vivace discussione tra il giovane Adorno ed il già affermato compositore austriaco che si era iniziata epistolarmente l'anno precedente, e che era poi approdata sulle pagine di « Anbruch », passando dall'originale ambito di discussione, la dodecafonìa, al piú generale problema del rapporto materiale-artista ⁷. Ecco che Krenek rivendica, pur nella consapevolezza dei condizionamenti storici e sociali, i « bisogni espressivi dell'individuo » e la « volontà espressiva individuale », come criteri in base ai quali l'artista opera la sua scelta dei mezzi all'interno del materiale; Adorno nega invece totalmente a questa libertà intesa individualisticamente ogni valore, rifiutandosi decisamente di porre il criterio della scelta del materiale al di fuori del materiale stesso, ossia nella testa dell'artista: « Sulla scelta dei mezzi non decide né una qualsiasi opinione del compositore sul corso della storia, né i suoi soggettivi bisogni espressivi, ma l'esattezza del prodotto in sé » ⁸. Dove con « esattezza del prodotto », egli non vuol intendere alcun ideale classicistico e adialettico di formale purezza armonica, bensì il risultato che si raggiunge attraverso il « soddisfacimento delle richieste del materiale », le quali sono a loro volta la sedimentazione delle richieste della società ⁹. Questa conversazione radiofonica ci mostra cosí come Adorno stia già avanzando velocemente sulla via di un'elaborazione di una teoria complessiva della musica e dei suoi rapporti con la società, e come anzi sia già giunto ad elaborarne un nucleo abbastanza consistente.

⁶ La conversazione viene organizzata sfruttando la presenza a Francoforte di Krenek, in occasione di un concerto di suoi *Lieder*, tenutosi nella medesima data nello *Studio der Gruppe Frankfurt im Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands*, su invito di Adorno, che aveva assunto la direzione artistica dello studio nel 1929 (cfr. *Anmerkungen*, pp. 236 e ss., in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit.).

⁷ Cfr. Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 9.4.1929, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., pp. 11 e ss.; E. Krenek, *Freiheit und Technik* e Th. W. Adorno, *Zur Zwölftontechnik*, in « Anbruch », XI (1929), n. 7/8, pp. 286-289 e 290-294; Th. W. Adorno, *Reaktion und Fortschritt* e E. Krenek, *Fortschritt und Reaktion*, in « Anbruch », XII (1930), n. 6, pp. 191-195 e 196-200. Tutti i contributi sono stati poi ristampati in appendice al citato *Briefwechsel*.

⁸ Th. W. Adorno - E. Krenek, *Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und Soziale Situation*, in « Frankfurter Zeitung », 10. 12. 1930; ripubblicato in *Briefwechsel*, cit., pp. 187 e ss. La citazione è a p. 189.

⁹ *Ibid.*, p. 191.

L'esplicitazione dei temi abbozzati nella polemica con Krenek avviene due anni dopo, con la pubblicazione su due numeri della « Z.f.S. » del lungo saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, l'unico di Adorno nei primi quattro anni di vita della rivista. La prima parte del testo si apre con l'enunciazione della tesi di fondo:

Ogni volta che oggi la musica risuona, essa ritrae con le linee piú nette i contrasti e le fratture che solcano la società contemporanea ed è al contempo separata da una frattura profondissima proprio dalla società, la quale la produce insieme alle sue fratture, senza tuttavia poter afferrare della musica piú che residui e frammenti. Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello della merce; il suo valore quello del mercato. Essa non serve piú l'immediato bisogno ed uso, ma si sottomette con tutti gli altri beni alla costrizione dello scambio in unità astratte e si assoggetta, assieme al suo valore d'uso, quando esso le sia rimasto, alla costrizione dello scambio¹⁰.

Lo sviluppo del capitalismo assorbe via via in sé la produzione ed il consumo musicale, fa scomparire ogni possibilità di un rapporto immediato con la musica, fa di essa in tutto e per tutto una merce, generando con ciò una completa alienazione tra uomini e musica. La frattura che esiste tra musica e società non va attribuita, come invece si suol spesso fare, alla prima e al suo carattere volutamente esoterico, ma è « essa stessa un fatto sociale, un prodotto sociale »¹¹. Inutile quindi cercare di superare, partendo dalla musica, la frattura, che solo socialmente è superabile; inutile che la musica ricerchi un'immediatezza nel rapporto con gli uomini, che non è piú dato di avere nella società attuale. L'unica cosa che essa può fare è cercare di « rappresentare nella sua propria struttura le antinomie sociali » e la « necessità del loro superamento sociale ». Il rapporto tra musica e società non è di indipendenza, per cui la prima si sviluppa spiritualisticamente a prescindere dalla seconda, né di « mero rispecchiamento », ma è un rapporto eminentemente « gnoseologico »: « Essa deve formulare nel suo materiale i problemi posti dal materiale, il quale non è mai un puro materiale naturale, ma prodotto storicamente e socialmente —; le soluzioni che essa vi trova sono pari a teorie »¹². Come le teorie contengono aspetti differenti dalla attuale situazione della coscienza di classe, come esse contengono elementi non immediatamente traducibili in pratica, così

¹⁰ Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹² *Ibid.*, p. 105.

non diversamente accade per le opere musicali. Il ragionamento « questa musica è incomprensibile, dunque esoterico-privata, dunque reazionaria » è da respingere con decisione, in quanto non coglie che il rapporto della musica con la prassi, come quello della teoria con la prassi, non è immediato, ma « dialettico ». La funzione sociale della musica va intesa

non nel senso che essa, merce proprio nell'apparenza dell'immediatezza, si sottoponga qui ed ora all'« uso »; quanto piuttosto che essa, in concordanza con lo stadio della teoria sociale, sviluppi tutti gli elementi, la cui intenzione obiettiva è il superamento del dominio di classe, anche se poi il loro sviluppo si compie in modo socialmente isolato e atomizzato durante il dominio di classe¹³.

Definiti in generale i rapporti musica-società, Adorno passa ad una prima partizione: musica che « di principio non si indirizza secondo il mercato » (la cosiddetta musica « seria » o « classica »), e musica che « riconosce senza condizioni il carattere di merce » e « si indirizza secondo le esigenze del mercato » (la cosiddetta musica « leggera »); di fronte all'alienazione tra musica e società, la prima si pone dal lato della musica, la seconda « passivamente e adialetticamente dal lato della società »¹⁴. La musica seria vien poi divisa da Adorno in quattro tipi. Il primo tipo è quello che

senza coscienza del luogo sociale oppure indifferentemente contro di questa, in modo puramente immanente cristallizza i suoi problemi e le sue soluzioni, e, in una certa misura, privo di finestre, come la monade leibniziana, « rappresenta », non un'armonia prestabilita, ma una dissonanza prodotta storicamente, ossia le antinomie sociali¹⁵.

Questo primo tipo, l'unico realmente valido, è rappresentato da Schönberg e la sua scuola. Il secondo tipo è quello che riconosce l'alienazione tra musica e società ma ne ignora l'origine sociale e crede così di poterla superare unilateralmente e adialetticamente a partire dalla musica stessa, per lo più mediante il ricorso a forme stilistiche del passato che paiono sottratte all'alienazione, senza accorgersi che esse in realtà, di fronte ad un materiale e ad una realtà completamente mutata, non sono più risuscitabili. Definibile come « oggettivismo », e

¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

suddivisibile in « neoclassicismo » e « folclorismo », questo tipo ha il suo esponente di maggior rilievo in Strawinsky¹⁶. Il terzo tipo, denominabile « surrealismo musicale » parte, come l'oggettivismo, dalla realtà dell'alienazione ma, a differenza di quello, è al contempo consapevole dell'impossibilità di un suo superamento *bic et nunc*; Kurt Weil, che ne è il rappresentante più conseguente, non pretende allora di offrire una musica « primitiva » non alienata, ma presenta agli uomini la loro stessa *Gebrauchsmusik*, « sovraesposta » in modo tale che essa si sveli come merce, demistificando così la *Gemeinschaftsmusik*. Questo terzo tipo di musica, almeno per quanto riguarda Weil, è considerato come il più dotato, anzi come l'« unico dotato di una vera forza d'urto polemico-sociale », ma la sua validità è legata alla capacità, pena il suo scadimento totale, di mantenersi costantemente « ai vertici della sua negatività », cosa che sembra ad Adorno estremamente difficile¹⁷. Il quarto tipo è quello che « crede di spezzare a partire da sé e realmente l'alienazione »; noto comunemente come « *Gebrauchsmusik* », ha i suoi risultati più interessanti nella *Gemeinschaftsmusik* di Hindemith, di derivazione neoclassicista, e nelle composizioni proletarie per coro di Eisler. Per quanto riguarda quest'ultimo, pur riconoscendo che la sua musica ha una funzione di agitazione politica, Adorno ne nega ogni validità estetica intrinseca, come commistione spuria di rifiuti della musica tradizionale e di elementi di quella d'avanguardia; anche riguardo alla sua efficacia agitatoria egli nutre molti dubbi: il tentativo di porsi unilateralmente e passivamente a livello delle coscienze degli ascoltatori gli sembra trovare la sua giusta punizione nel fatto che questi preferiranno sempre in ogni caso la canzonetta di successo o la colonna sonora del film di cassetta¹⁸.

Ma se l'alienazione tra musica e società si riflette nelle antinomie della produzione, essa si manifesta anche, come fatto sociale concreto, nel consumo, come anche nel momento che media produzione e consumo: la riproduzione. Questo è appunto l'argomento della seconda parte del saggio, pubblicato sul numero successivo della « Z.f.S. ». Adorno vi esamina anzitutto la riproduzione, vista come luogo di emergenza dei contrasti tra le esigenze della produzione (autenticità) e quelle

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109 e pp. 123-124.

del consumo (comprensibilità), e in questa prospettiva si occupa di alcune caratteristiche contemporanee della riproduzione, quali la « personalità interpretativa »¹⁹. Per quanto riguarda il consumo, si sofferma dapprima sulle modificazioni sociali intervenute sul pubblico dei concerti e delle opere, in conseguenza delle trasformazioni economiche²⁰, per poi passare ad esaminare la funzione ideologica della musica. Con « funzione ideologica », vien subito precisato, non si intende affermare che la musica non soddisfi alcun bisogno degli uomini, e che sia una sorta di cortina fumogena che la società borghese si pone davanti; la musica infatti corrisponde in realtà a precisi bisogni effettivi degli individui borghesi che non riescono a trovare espressione in questa società. Il suo carattere ideologico consiste piuttosto nelle modalità del soddisfacimento offerto, un soddisfacimento apparente che mantiene le coscienze nel loro stato attuale, impedendo che si rivoltino contro la società; per la musica vale dunque in fondo la definizione datane da Nietzsche: è una « droga »²¹. L'ultima parte del saggio è dedicata al consumo della musica leggera, un fenomeno che, considerato sprezzantemente di scarso interesse o bonariamente tollerato come privo di pericoli, si sottrae abitualmente alla riflessione scientifica. Al contrario, Adorno ritiene che questo « oscuro regno della musica leggera », ancora così sconosciuto, meriti una grande attenzione per la sua enorme diffusione, e anzi considera il problema di un'analisi degli effetti psicologici della musica leggera come « forse il più importante e attuale di un'interpretazione sociale della musica ». In questo testo tuttavia egli si accontenta di anticipare per il momento solo alcune osservazioni, che noi ritroveremo poi sviluppate in scritti successivi, quali per esempio l'interpretazione della canzonetta come suscitatrice di un illusorio senso di superamento dell'isolamento e di appartenenza alla comunità, e quella del Jazz come di una libertà improvvisativa che si svela in realtà meramente apparente²².

Se ci siamo dilungati su questo saggio, il motivo è che esso ci pare costituire il programma dell'intera musicologia e in parte della stessa estetica adorniana, capace finanche di gettar luce su molti aspetti

¹⁹ Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », I (1932), n. 3, pp. 356 e ss.

²⁰ *Ibid.*, pp. 363 e ss.

²¹ *Ibid.*, pp. 366 e ss.

²² *Ibid.*, pp. 370 e ss.

del pensiero complessivo di Adorno. Dal rifiuto di una meccanica teoria del rispecchiamento, alla parziale autonomia della sovrastruttura, dalla ripulsa di una concezione ideologica restrittiva dell'arte, all'attribuzione di valore teorico-conoscitivo ad essa, dalla diffidenza per l'arte impegnata politicamente, all'attribuzione di valore eversivo all'intransigenza artistica, dalla sfiducia nella comunicazione immediata, alla scelta dell'isolamento, dall'applicazione della teoria della merce alla musica, all'interesse per le caratteristiche del consumo musicale e alla sottolineazione del ruolo di organizzazione del consenso esercitato dalle canzonette: la musicologia di Adorno (ma molti di questi motivi valgono per tutta l'estetica in genere), è già tutta qui, con le sue simpatie incondizionate (Schönberg), le sue antipatie altrettanto radicali (Strawinsky), e perfino le sue idiosincrasie (il Jazz). Espresso con una forma sistematica non certo molto frequente in Adorno, troviamo qui formulato un programma complesso che richiederà molti anni per esser svolto: molti dei punti che abbiamo indicato verranno ampliati in testi di argomento generale o corrisponderanno addirittura a pubblicazioni specifiche. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* ci permette così di mettere in discussione taluni luoghi comuni, espliciti o impliciti, che si usano trovare riguardo allo sviluppo del pensiero di Adorno, quale per esempio quello che spiega tutta la riflessione adorniana come una reazione all'esperienza del capitalismo americano e alla sua industria culturale: lo scetticismo e la diffidenza per l'arte impegnata non nascono solo con l'incontro con la particolare situazione politica americana, ma sono già rintracciabili in questo testo, seppur temperati da una simpatia di fondo per gli artisti impegnati, senz'altro ben maggiore che in futuro; l'interesse per la musica leggera ed il Jazz non coincide temporalmente con l'esperienza della martellante diffusione statunitense dei mass media, ma è già presente da anni; la scelta infine, piuttosto che della via della comunicazione, di quella dell'intransigenza teorica e dell'isolamento, l'indicazione cioè del compito dell'arte nella costruzione, nell'isolamento, di elementi obiettivamente contrari al dominio, non è un ripiego di fronte all'apatia degli americani per le idee radicali o una conseguenza delle disillusioni belliche e postbelliche, ma riflette una scelta che Adorno ha già fatto da tempo. Con questo non si vuole naturalmente negare il ruolo avuto dall'emigrazione in America, che anzi, come si vedrà nei capitoli seguenti, riterremo di grande importanza, ma piuttosto indicare come essa non crei tanto *ex novo* certi

orientamenti, quanto piuttosto sia da vedersi come un potenziamento di certe tendenze già ben delineate e già in atto da tempo. Tipiche sono in questo caso per esempio le teorizzazioni di Adorno sul processo di mercificazione, reificazione e razionalizzazione che investe la musica nel capitalismo. Se esse infatti si sviluppano compiutamente durante il soggiorno statunitense, quando Adorno è messo di fronte alle centinaia di stazioni radio e al potente apparato dell'industria culturale, esse sono già pure presenti in embrione nel testo del '32, che prende già in considerazione il carattere di merce della musica e le possibili implicazioni di tale carattere (alienazione e reificazione).

2. - MUSICOLOGIA, ESTETICA E FILOSOFIA

Di fronte alla constatazione indubbia che Adorno si differenzia per numerosi aspetti, anche essenziali, da Marx, vi è diffusa la tendenza, come abbiamo detto nel capitolo precedente, a ricercare l'origine di queste differenze teoriche in una presenza di elementi hegeliani. La cosa naturalmente riesce perché gli stessi testi adorniani offrono più che uno spunto e un puntello a questa interpretazione, fitti come sono di richiami a Hegel; o almeno i testi abitualmente letti, cioè quelli successivi all'emigrazione americana. Se infatti consideriamo quelli precedenti al 1940, l'operazione non riesce, o almeno non riesce nella stessa misura: a parte alcune pagine del *Kierkegaard*, la scarsità o l'assenza di riferimenti espliciti o impliciti ad Hegel è la regola per gli scritti adorniani esaminati fino ad ora; anzi *L'attualità della filosofia* contiene se mai, come abbiamo visto, delle valutazioni fortemente critiche dell'idealismo. Il testo che abbiamo appena considerato non fa in questo senso eccezione, privo com'è di riferimenti o motivi hegeliani; esso ci permette così di porre nuovamente in discussione l'« hegelismo » di Adorno, continuando così le osservazioni fatte nel capitolo precedente²³. In particolare esso ci mostra come certi motivi specifici dell'estetica adorniana, che si è soliti indicare come « hegeliani », non abbiano in realtà una genesi hegeliana o prevalentemente tale nel pensiero di Adorno. Come esempi concreti si potrebbero qui ricordare la concezione dell'arte come verità, quella dell'armonia tra arte e società e quella dell'artista come « funzionario » dello spirito.

L'obiettivo difficoltà di ritrovare nell'estetica adorniana certi aspet-

²³ Vedi qui sopra cap. IV, pp. 106-107.

ti della teoria classica dell'ideologia, come il collegamento dei prodotti artistici agli interessi di classe, e la falsa coscienza come occultamento piú o meno consapevole della struttura di classe della società, — in luogo dei quali si trova invece una vigorosa sottolineatura degli aspetti positivi dell'arte e della sua funzione gnoseologica —, può effettivamente indurre a supporre un'influenza della teoria hegeliana del valore quasi teorico dell'arte, manifestazione dello spirito. Il richiamo allo spirito hegeliano sembra anche risolvere il problema dell'impostazione data da Adorno ai rapporti arte-società, la quale altrimenti dà a tratti l'impressione di non riuscire a mediare due diverse tendenze che in essa coesistono, quella verso la « verità » sociale dell'arte e quella verso la sua autonomia. Da un lato infatti Adorno sostiene che le opere d'arte (o almeno quelle veramente tali) « presentano », « conoscono » la società loro contemporanea con tutte le sue contraddizioni, dall'altro insiste al contempo sulla loro autonomia: le opere d'arte non hanno mai bisogno di uscire dalla loro sfera autonoma e conoscono la società restando chiuse nella loro immanenza. Come abbiamo visto, Adorno insiste sul fatto che la « presentazione dei contrasti della società non viene raggiunta dalla musica tramite un suo interessamento specifico per i problemi della società », ma « puramente immanentemente », attraverso la risoluzione dei propri problemi tecnici interni. Per spiegare questa caratteristica dell'arte, egli ricorre in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* all'immagine della « monade leibniziana » « senza finestre »²⁴; per la verità l'immagine è riferita specificatamente alla musica di Schönberg, ma che essa colga in genere il rapporto di musica e società, lo prova il fatto che Adorno vi farà ricorso in senso generale, in molti altri testi successivi, come per esempio in *Introduzione alla sociologia della musica*:

Il rapporto delle opere d'arte con la società è paragonabile alla monade leibniziana. Prive di finestre, senza esser cioè conscie della società e comunque senza che questa coscienza le accompagni sempre e necessariamente, le opere musicali, e soprattutto la musica assoluta, presentano la società tanto piú profondamente — si potrebbe credere — quanto meno guardano ad essa²⁵.

²⁴ Vedi qui sopra p. 133.

²⁵ Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1962; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1971, p. 252.

Questa immagine della monade tuttavia, piú che eliminare certe perplessità, pare aumentarle, e l'introduzione in fondo, anche se non esplicitamente, di una sorta di armonia prestabilita, sembra richiedere, per essere fondata, un richiamo allo spirito: l'identità nello spirito di società e musica, di storia e arte come fondamento della loro armonia. La supposizione è suffragata dal fatto che nei testi piú tardi di Adorno, la teoria dell'arte monadologica si presenta spesso collegata a riferimenti a Hegel e ad ampio uso di terminologia hegeliana. Per esempio l'appena citato passo dell'*Introduzione* è immediatamente preceduto da un riferimento allo spirito, uno spirito « rivisto », ma indubbiamente sempre spirito: « Lo spirito è di natura sociale, è un comportamento umano che per un motivo sociale si è separato dall'immediatezza sociale e si è reso autonomo. La natura della società si impone attraverso di esso nella produzione estetica [...] »²⁶; e allo spirito egli continua a riferirsi nelle pagine successive, fino a parlare esplicitamente di « spirito oggettivo » dell'epoca²⁷. A Hegel infine si ricorre per spiegare la tendenza di Adorno a ridimensionare il ruolo dell'artista nella genesi dell'opera d'arte, un ridimensionamento che tende, in certe formulazioni, a fare dell'individuo artista un mero epifenomeno del movimento storico, un semplice mezzo attraverso cui si esprime lo spirito della totalità storica di volta in volta dominante. Anche questa volta l'interpretazione critica si regge su formulazioni effettivamente hegeliane dello stesso Adorno:

L'artista è [...] un funzionario dei compiti che di volta in volta gli pongono. Ma in questi è presente tutta la società, attraverso di essi la società diventa anche movente dei processi estetici autonomi. Ciò che la storia dello spirito esalta con lo slogan della creatività [...] si concretizza nell'esperienza artistica come il contrario della libertà che è propria del concetto dell'atto creativo. Si cercano le soluzioni di determinati problemi. Le contraddizioni che si presentano come resistenza del materiale in sé storico impongono di essere portate avanti fino alla conciliazione. In virtù dell'oggettività dei compiti, anche di quelli che gli artisti asseriscono di porre

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 254. Nella *Teoria estetica* invece l'esposizione della « tesi del carattere monadologico dell'opera d'arte », una tesi che lo stesso Adorno definisce « tanto vera quanto problematica », finisce nella « dialettica di universale e particolare » (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970; trad. it., Torino 1975, pp. 256 e ss.). Nell'*Indice dei concetti* pubblicato, a partire dalla seconda edizione, in appendice al testo tedesco, il concetto « monade » o « monadologico » è indicato come ricorrente nella *Teoria estetica* in ben 22 luoghi, in molti dei quali troviamo una trattazione estesa ed articolata.

a sé stessi, questi ultimi cessano di essere individui privati e diventano soggetto sociale o suo luogotenente. Già Hegel sapeva che essi sono tanto più validi quanto più riescono in questa alienazione di sé²⁸.

Ebbene tutte queste tematiche qui sopra esposte le abbiamo ritrovate in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, che è anche il luogo dove esse vengono espresse per la prima volta in modo sistematico, ma, come dovrebbe risultare dal breve riassunto fattone, esse non vi appaiono accompagnate da una specifica terminologia hegeliana o da riferimenti a Hegel, tanto espliciti che impliciti.

Ciò non vuol naturalmente dire che si debba escludere la possibilità di un'influenza hegeliana nella formulazione di certe categorie musicologiche adorniane. Per esempio in una lettera a Krenek del 1932, con la quale risponde alle obiezioni rivolte dal compositore viennese al manoscritto di *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, Adorno, nel ribadire il suo concetto critico della libertà del compositore, ridimensionata a « esattezza della soluzione del problema », ricorre, per puntellare il proprio discorso, esplicitamente a Hegel e alla sua « categoria dialettica del 'nuovo' aggiunto ». Più modestamente si intende suggerire di non tendere sempre a restringere la rosa delle possibili influenze ed origini al solo Hegel. Esemplificativo a questo proposito è che il riferimento a Hegel sopracitato sia immediatamente seguito da questo passo: « Comporre è una sorta di decifrare (o anche di ricordarsi): il testo viene contemplato fino a quando esso si rischiarà, e la repentina luce del rischiaramento, la scintilla, in cui si trova il 'senso', è l'istante produttivo »²⁹. Vediamo qui richiamata, ripresa perfino quasi alla lettera nella terminologia, tutta la tematica dell'*Attualità della filosofia* relativa al « vero » che scaturisce da un'illuminazione repentina, del vero come un qualcosa che non si crea a partire dal soggetto, o che si raggiunge, ma come un qualcosa che c'è già, racchiuso nell'enigma, e che « appare » al ricercatore.

Sotto a tutto questo c'è ancora una volta la concezione antisoggettivistica benjaminiana della verità. Ecco che questa concezione ci spiega anche forse, almeno in parte, un altro aspetto particolare della musi-

²⁸ Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. cit., p. 255.

²⁹ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek del 30.9.1932, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 38.

cologia adorniana: l'insistenza sul fatto che l'emergenza del vero nell'opera d'arte non esige necessariamente l'intervento consapevole del soggetto artistico, ma si può affermare addirittura contro la sua volontà. Questa infatti è, a ben guardare, adattata all'arte, la medesima osservazione che Adorno faceva nel *Kierkegaard*, quando sosteneva, influenzato dalla concezione benjaminiana sacrale del testo, che la verità di Kierkegaard emerge nei suoi testi senza che egli ne sia consapevole e addirittura contro la sua volontà. Quanto a che cosa si debba intendere con questo vero che emerge, se nel *Kierkegaard* si parlava di « elementi storico-obiettivi », in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* ci si riferisce ai « problemi sociali », alle « antinomie sociali ». Nell'un caso come nell'altro, va notato, non si impiega ancora il termine hegeliano « spirito » per designare la verità delle opere d'arte o filosofiche. Che questa concezione si presti ad essere hegelianamente tradotta in quella dello spirito che emerge nella vera opera d'arte a prescindere dalla volontà dell'artista, che è un mero « esecutore », è indubbio, tanto è vero che lo stesso Adorno ricorrerà sempre di più a Hegel per esplicitare questa teoria. Ciò non toglie però che, almeno all'origine, essa non venga formulata in linguaggio apertamente hegeliano, e che nella sua formulazione si debba vedere piuttosto la convergenza di elementi di diversa derivazione, probabilmente benjaminiani, o marxisti, questi ultimi a loro volta nella mediazione del primo Benjamin e del primo Lukács.

Se certamente non si viene a capo della musicologia adorniana col solo ricorso a Hegel, probabilmente non basta neppure richiamarsi a Benjamin, poiché forse ogni spiegazione che voglia limitarsi all'ambito filosofico è destinata ad essere insufficiente. Se si considera attentamente *Zur gesellschaftlichen Lage*, si nota che esso contiene indubbiamente una teoria generale musicologica, una sociologia della musica, ma che questa teoria non è elaborata astrattamente, né tanto meno pare essere l'applicazione di una già formulata estetica, frutto a sua volta di un sistema filosofico. Al contrario: la delineazione dei rapporti musica-società sembra costruita a partire da certe scelte musicali. Apparentemente, il testo si apre con un'indicazione di quella che deve essere la corretta funzione della musica nella società contemporanea: non superamento volontaristico e unilaterale dell'alienazione musica-società, ma elaborazione rigorosamente immanente dei propri problemi tecnici, nella certezza che ciò comporta di fatto anche un'elaborazione dei problemi

della società, dal momento che questi sono racchiusi nelle più intime cellule del materiale musicale, il quale non è mai naturale ma è sedimentazione dei problemi della società; questa impostazione generale pare in un secondo momento applicata ad una tipologia di composizione musicale. In realtà, l'ordine genetico del discorso è probabilmente un altro. Dei numerosi tipi di compositori che vengono elencati, uno solo risulta soddisfare i requisiti che si erano in precedenza stabiliti per i rapporti della musica con la società: Schönberg e la sua scuola. Ecco che allora si svela che il modello di rapporto musica-società è costruito a partire dalla musica di Schönberg, una musica che non ricerca la comunicazione, una musica tecnicamente intransigente, una musica priva di intenzioni sociali dirette. La riprova di ciò, la si ha in tutta la prima parte del testo, in cui non si esagera dicendo che quasi tutte le affermazioni di ordine generale si adattano perfettamente alla musica di Schönberg: dallo scetticismo sull'arte impegnata e sulla musica di propaganda, all'esaltazione del valore eversivo dell'intransigenza artistica, dal rifiuto della ricerca del contatto immediato con la società, al conferimento di una funzione gnoseologica alla musica, dalla negazione della teoria del rispecchiamento, alla difesa dell'autonomia della musica. Se per un lato la teorizzazione del rapporto musica-società è leggibile come costruita in realtà a partire dalla musica dodecafonica, per l'altro essa è anche spiegabile come costruita sulla polemica con un certo tipo preciso di musicologia. L'obiettivo polemico costante di Adorno è in questo testo sempre lo stesso: l'equazione di musica « difficile » e musica reazionaria. Ciò che egli vuole smentire, è il ragionamento di chi dice: « Questa musica è incomprensibile, allora esoterico-privata, allora reazionaria », la posizione cioè di chi vede nella frattura musica-società una colpa della musica, del suo « individualismo, manierismo, esoterismo tecnico »³⁰. Riunificando queste due letture, si può allora affermare che molto probabilmente alla definizione dei rapporti musica-società, Adorno giunge a partire dalla volontà di difendere la musica dodecafonica dalle accuse di reazionarietà, dimostrandone il carattere progressivo. Ciò indicherebbe come la musicologia adorniana nasca nel vivo di un intreccio e scontro fra diverse esigenze culturali e anche personali dello stesso autore: l'Adorno allievo di Berg e l'Adorno amico di Horkheimer, il recensore attento della musica d'avanguardia e il lettore di Lukács e

³⁰ Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., pp. 104 e 106.

Marx, il musicista e il filosofo. Il compositore di musica d'avanguardia Adorno non è un'artista che possa restare indifferente alle critiche di esoterismo reazionario che vengono mosse alla musica d'avanguardia dagli intellettuali marxisti: in lui l'attività compositiva è sempre andata di pari passo con quella critica, ed egli stesso è anche filosofo. Lo scontro è inevitabile, ma Adorno riesce a difendere la « sua » musica dalle accuse di reazionarietà e a mostrarne il carattere intimamente progressista, anzi massimamente progressista.

Quel che in ogni caso sembra possa esser tenuto fermo, è che Adorno non arriva alla musicologia come il filosofo sistematico che, elaborata una sua visione generale della realtà, formula in un secondo momento un'estetica, e l'applica successivamente, fra gli altri campi, anche alla musica: egli è un musicista d'avanguardia con interessi critico-musicali e filosofici, che elabora una sua musicologia. E ciò è utile per comprendere non solo la musicologia, ma anche l'estetica e la sua stessa filosofia. Le categorie che infatti formula in campo musicale, come nel *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, Adorno le manterrà e le applicherà più tardi, anche quando si occuperà di altre arti (specialmente letteratura) oppure di estetica in generale. L'esaltazione per esempio dell'arte intransigente, che rifiutando la facile ma mendace comunicazione, si chiude nell'isolamento, e, pur nell'incoscienza dei problemi sociali, elabora al suo interno « elementi contrari al dominio », originariamente formulata per Schönberg, sarà poi alla base dell'esaltazione di un Beckett o di un Joyce. Ma di esempi se ne potrebbero addurre in quantità: basti pensare alla concezione dell'arte come monade leibniziana che, originariamente applicata alla musica (Schönberg), ha tanto spazio poi nella *Teoria Estetica*, l'ultima opera incompiuta di Adorno, dove viene utilizzata per definire in genere un carattere comune a tutte le arti³¹.

Si può addirittura spingersi a dire che con la semplice sostituzione del termine « musica » con quello « arte », molte delle proposizioni di *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* si trasformano nelle proposizioni con le quali, nelle opere più tarde, verrà descritto il rapporto arte-società. Questa circostanza, e che cioè la musica sia il paradigma di tutte le arti, il modello su cui vien costruita la riflessione estetica, può probabilmente servire a spiegare molte particolarità dell'estetica

³¹ Vedi qui sopra la nota 27.

adorniana. L'insistenza per esempio sulla necessità di non accontentarsi di accostamenti generici ed esteriori tra arte e società, e la vigorosa rivendicazione del ruolo dell'analisi immanente e rigorosamente tecnica dell'opera d'arte, sono probabilmente da collegarsi, almeno per buona parte, all'origine musicale delle categorie estetiche usate. La musica indiscutibilmente, con il suo carattere astratto, è infatti l'arte che meno si presta alle generalizzazioni sociologiche o ai rozzi determinismi struttura-sovrastuttura, che riescono invece con una relativa facilità per esempio con arti più concrete, come la letteratura: se in un romanzo si può sempre tentare di risolvere il rapporto con la « base storica » mediante l'evidenziazione del carattere « progressivo » o « reazionario » dei suoi personaggi, la stessa operazione diventa assai problematica con uno spartito musicale; la musica è forse l'arte di cui è più difficile parlare dall'esterno, in cui la conoscenza tecnica è un presupposto ineliminabile. Analogamente si può dire dell'insistenza dell'estetica adorniana sul carattere non immediato ma mediato del rapporto arte-società. Secondo Adorno l'arte è legata alla società, ma non in modo diretto: essa non subisce né esercita una funzione diretta, non è riconducibile immediatamente ad una data classe, né riflette immediatamente una certa situazione. Il legame con la società è mediato dal materiale; società e arte non si toccano mai direttamente: fra loro fa sempre da intermediario il materiale, ossia l'insieme delle possibilità espressive e dei problemi tecnici, inteso non come un'invariante naturale ma come sedimentazione dei problemi della società. Il materiale, l'insieme dei mezzi espressivi e stilistici di una data arte, garantisce nell'estetica adorniana al contempo il contatto arte-società e la loro distanza: l'autonomia relativa dell'arte. Anche questa concezione, in cui è indubbiamente da vedersi uno degli elementi di novità più cospicui dell'intera estetica adorniana, quello che forse più le fa acquistare un posto particolare tra le estetiche di orientamento marxistico, deve probabilmente molto alla sua origine musicale e alla specificità tutta particolare del linguaggio musicale.

Ma se la musicologia è alla base, in una certa misura, dell'intera estetica adorniana, o perlomeno di suoi aspetti molto rilevanti, essa estende la sua influenza addirittura fino nella meditazione filosofica stessa. Quando in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* si insiste che la musica non si deve indirizzare in modo passivo ed unilaterale secondo lo stato della coscienza del consumatore, anche di quello proleta-

rio³², perché in questo modo essa verrebbe meno proprio al suo compito, che è quello di disvelare ciò che sfugge alla coscienza empirica; quando si rifiuta come mito « romantico » l'idea di ricercare un'immediatezza tra musica e società, quando ci si oppone a che la preoccupazione per l'esigenza della comunicazione abbia il sopravvento sull'intransigenza tecnica, quando si esalta come progressista l'isolamento sociale della musica, vien fatto subito di pensare a certe pagine della *Dialettica dell'illuminismo*, dei *Minima Moralia* o della *Dialettica negativa*, in cui Adorno rivendica alla teoria la necessità di usare il linguaggio che i suoi problemi richiedono, anche se ciò va contro le esigenze della comunicazione, o certe altre in cui egli rifiuta l'immediata strumentalizzazione della teoria alla prassi, esaltandone l'esigenza dell'autonomia anche a prezzo dell'isolamento. Il rapporto con la prassi che in *Zur gesellschaftlichen Lage* egli indica per la musica anticipa in un certo senso in modo sconcertante quello che poi attribuirà alla filosofia: un rapporto

non nel senso che essa, merce proprio nell'apparenza dell'immediatezza, si sottoponga qui ed ora all'uso; quanto piuttosto che essa, in concordanza con lo stadio della teoria sociale, sviluppi tutti gli elementi, la cui intenzione obiettiva è il superamento del dominio di classe, anche se poi il loro sviluppo si compie in modo socialmente isolato e atomizzato durante il dominio di classe³³.

La diffidenza di Adorno per la comunicazione, la difesa scontrosa dell'isolamento, la paura della strumentalizzazione della teoria, — ciò che è stato chiamato il « rinvio della prassi »³⁴ —, non è solo un prodotto dell'emigrazione americana e delle disillusioni politiche, ma probabilmente si può ricondurre, almeno in parte, ad un'atteggiamento assunto originariamente in campo musicologico.

Le osservazioni fatte non esauriscono tuttavia neppure le linee generali della teoria musicologica esposta in *Zur gesellschaftlichen Lage*, esse si riferiscono infatti tutte all'aspetto gnoseologico della musica, non al suo aspetto funzionale, alla sociologia dell'oggetto, non alla sociologia della funzione: il testo in questione presenta invece entrambi questi modi di considerare la musica, anticipando anche in questo la

³² Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., p. 124.

³³ *Ibid.*, p. 106.

³⁴ Dal titolo della monografia di M. Vacatello, *Th. W. Adorno: Il rinvio della prassi*, Firenze 1972.

produzione musicologica successiva. La musicologia di Adorno è infatti improntata sulla compresenza, la dialettica e lo scontro di indagine gnoseologico-immanente dell'oggetto musicale e indagine sociologica della funzione della musica. Per un lato, la musica viene considerata come un essere-per-sé, dotato di un suo particolare linguaggio, di una sua particolare tecnica, di suoi propri problemi: una monade appunto priva di finestre, chiusa nella sua compiuta autonomia ed indipendenza. Per l'altro, essa viene vista come caratterizzata e definita da relazioni e rapporti extramusicali, come un qualcosa che viene distribuito, fruito, come un qualcosa che esercita, o a cui vien fatta esercitare, una certa funzione sulla società. Nel primo caso il significato e la valutazione della musica si situano internamente alla musica, si collocano nell'ambito di considerazioni rigorosamente immanenti e tecniche (validità o meno di certe soluzioni a determinati problemi del materiale etc.); nel secondo caso essi prendono in considerazione elementi necessariamente extra-musicali, sociologici, psicologici, politici (funzione di « droga » e di organizzazione del consenso dell'ascolto musicale etc.). Anche nel primo caso non si ignora che esistano dei rapporti tra musica e ambiti extra-musicali, quali lo sviluppo storico e la situazione sociale ed economica. Si ammette cioè che questi ambiti extra-musicali esercitino un'influenza sulla produzione musicale, ma si insiste al contempo su come questa influenza essi non l'esercitino direttamente come fattori extra-musicali, ma solo mediatamente, tramite il materiale musicale: in esso infatti i fattori extra-musicali cessano di essere esterni, scompaiono come tali e si fanno essi stessi interni, musicali. Nel secondo caso, invece, avviene in un certo senso il contrario: nel momento in cui l'opera musicale entra in un dato sistema di distribuzione, viene fruita in un determinato modo, viene recepita da certi tipi di ascoltatori, i suoi significati strettamente musicali si caricano di valori extra-musicali, di valenze politiche, ideologiche, di funzioni sociali. Nel primo caso il rapporto tra musica e società è eminentemente gnoseologico: la musica rappresenta, presenta, conosce la società; nel secondo caso, funzionale: la musica esercita dentro alla società una sua funzione, una funzione sociale.

L'esistenza di questi due orientamenti nella produzione adorniana musicologica ed estetica in generale è stata del resto già rilevata

da piú parti, seppur con caratterizzazioni differenti³⁵. Per quanto ci riguarda, non entreremo nel merito del significato della presenza di queste due linee di tendenza, né della validità o meno di questa impostazione. A noi basta qui sottolineare semplicemente la presenza di questi due orientamenti, o almeno della loro origine, già in un testo del 1932, come è quello che abbiamo appena considerato. La prospettiva gnoseologica e quella funzionale le ritroviamo infatti fin nel periodo di apertura:

Ogni volta che oggi la musica risuona, essa ritrae con le linee piú nette i contrasti e le fratture che solcano la società contemporanea ed è al contempo separata da una frattura profondissima proprio dalla società [...]. Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello della merce; il suo valore quello del mercato³⁶.

Per un lato si afferma la capacità della musica di conoscere « con le linee piú nette » la società, dall'altro si afferma che essa non si sottrae alla costrizione dello scambio, che la sua funzione è quella della merce. Sono i due punti di partenza rispettivamente, da un lato della musicologia dell'oggetto musicale e delle sue capacità gnoseologiche, dall'altro della musicologia della funzione musicale e delle sue caratteristiche ideologiche. Dell'una abbiamo già detto, e in particolare dei suoi influssi benjaminiani, della sua costruzione a partire dalla categoria di materiale musicale e della sua traduzione successiva in termini hegeliani.

Della seconda possiamo osservare, che essa appare costruita essenzialmente su di uno sviluppo della categoria di merce e su una sua integrazione successiva con categorie di origine sociologica e psicologica. Per quanto riguarda le sue origini, il richiamo a Marx e alle sue teorizzazioni sulla forma di merce è evidente e non ha bisogno di ulteriori precisazioni³⁷, come pure evidente è anche quello a Lukács, il primo che trasferí la forma di merce dal suo originario campo di genesi e di applicazione (l'economia) agli ambiti culturali. In questo testo tuttavia, va subito rilevato, Adorno non trae dall'applicazione della forma di

³⁵ Cfr. fra gli altri J. Dawydow, *Die sich selbst negierende Dialektik*, cit., e A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Bari 1976.

³⁶ Th. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., p. 103.

³⁷ Alle teorizzazioni marxiane sulla merce Adorno del resto si richiama esplicitamente nella lettera a Krenek, avente ad oggetto *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, del 30.9.1932; cfr. Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 36.

merce alla musica tutte le conseguenze che vi ineriscono, cosa che farà solo, sei anni più tardi, in *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascoltatore*. Per ora si limita a vedere nel carattere di merce soprattutto la spiegazione della frattura tra musica e società: la merce gli permette innanzitutto di chiarire come questa frattura non sia da ascrivere a colpa della musica, ma sia la conseguenza dell'alienazione generata dal processo storico-economico. Essa gli permette inoltre di fondare la distinzione tra musica seria e musica leggera — basata appunto sull'accettazione o meno della realtà della merce —, e si rivela anche utile nelle caratterizzazioni delle tipologie di composizione musicale. Adorno non sembra invece ancora in grado di ricavare dalla forma di merce le conseguenze forse più rilevanti, quelle cioè a livello di distribuzione, consumo e ascolto musicale. In quest'ultimo ambito, egli pare per ora ricorrere più che altro a strumenti sociologici (le mutazioni nella composizione sociale del pubblico dei concerti) e psicologici (i bisogni psichici soddisfatti dalla musica).

Il fatto è che per ora Adorno non è preoccupato tanto della funzione ideologica dell'ascolto musicale, né della penetrazione del modo di produzione capitalistico nella distribuzione e nel consumo della musica, quanto della necessità di recuperare la dimensione dell'analisi specifica e immanente del prodotto musicale, di fronte a quello che gli pare un approccio sociologico esteriore e superficiale. Per ora non si trova ancora di fronte il poderoso sviluppo dei *mass-media* e l'avanzatissimo processo di razionalizzazione del mondo culturale americano; per ora si trova più immediatamente di fronte a sociologi e intellettuali marxisti europei che tendono a ridurre la considerazione della musica a quella della sua origine e della sua funzione sociale, metodo che porta a valutazioni particolarmente negative proprio se applicato a quella musica d'avanguardia che Adorno ama e pratica. Ecco che allora la sua preoccupazione prevalente in questo momento è quella di opporsi alle considerazioni sociologicistiche ed esteriori della musica, che credono di poter prescindere da un'analisi specifica, interna, del prodotto musicale:

Io non volevo troncare il problema della qualità attraverso « socialmente funzionale o non funzionale », anzi volevo mostrare, proprio *in opposizione* alla sociologia volgare, che il problema sociale può esser posto in maniera sensata solo *sulla base* del problema estetico della *qualità*. In altre parole, la sociologia, di fronte alla musica, non ha da chiedere quale sia la sua funzione, ma come essa stia alle fondamentali antinomie sociali; se essa vi ponga mano, se ne venga a capo, o se

le lasci stare o magari le occulti [...]. La musica non viene esaminata e valutata secondo la sua funzione: la rozzezza e l'esteriorità della relazione la si prova a superare mediante la deduzione della funzione esclusivamente dalla disamina e dalla valutazione della musica³⁸.

La polemica con il sociologismo e la necessità di difendere la musica d'avanguardia, anzi la propria musica, dagli attacchi dei musicologi « impegnati », spiegano così la non compiuta esplicitazione della musica come merce e della sociologia della funzione in genere. Ciò non significa che Adorno dimentichi, anche per un momento, che la musica non può mai esser considerata solo in sé, ma che essa entra sempre in rapporto con l'esterno, esercitando una funzione che può e deve essere studiata. La seconda parte del testo del '32, parla infatti ampiamente per esempio di « funzione ideologica » del Jazz e della musica leggera, e insiste molto sull'intensità e la pericolosità di tale funzione; anzi, riguardo al Jazz e alla musica leggera, afferma esplicitamente che è inutile esaminarli dal punto di vista immanente-gnoseologico — giacché sono privi di valore gnoseologico ed estetico — e ritiene quindi pienamente valido per essi il ricorso all'analisi della loro funzione sociale. In questo modo parrebbe quindi che venga suggerita una sorta di divisione dei metodi in base all'oggetto. La musica « seria » che richiede l'approccio immanente-gnoseologico, e la musica « leggera » che richiede quello funzionale. E in effetti molta della produzione musicologica adorniana successiva si muoverà sulla scia di questa partizione. A questa suddivisione sembra corrisponderne un'altra, che è poi quella in cui si presenta diviso il testo, il quale comprende una prima parte, *Produzione*, e una seconda parte, *Riproduzione e consumo*. In realtà la corrispondenza non è esatta. Se è vero infatti che la produzione richiede il metodo immanente, ed il consumo quello funzionale, non è vero che la musica seria sia esaminata solo come produzione e non come consumo: vero è solo che la musica leggera ha significato solamente come consumo e non come produzione. La musica seria non è infatti considerabile solo quando viene prodotta, giacché essa viene anche riprodotta e consumata; e nel momento in cui viene riprodotta e consumata essa cessa di essere considerabile nella sua immanenza tecnica, entra in contatto con esteriori e specifici modi di riproduzione e consumo, e pare quindi richiedere anch'essa una specifica considerazione

³⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

funzionale, tant'è vero che lo stesso Adorno parla di una natura « ideologica » e di « carattere ideologico del consumo borghese di musica »; di questo consumo egli non analizza in effetti qui la funzione dettagliatamente, ma anticipa alcuni elementi: come droga che soddisfa illusoriamente certi bisogni che la società lascia insoddisfatti, la sua funzione è quella di distogliere pericolose energie dalla critica dei rapporti attuali.

Pur con una prevalenza della musicologia dell'oggetto su quella della funzione, di cui abbiamo anche visto la causa, possiamo comunque confermare come entrambe le metodologie adorniane siano già presenti in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, nei loro momenti di contatto come in quelli di separazione. Due metodologie che anche in seguito si presenteranno nell'*opus* adorniano, a volte intrecciate l'una all'altra, a complementarsi ed integrarsi a vicenda, e a volte invece sviluppate separatamente, in modo piú autonomo. Ad una osservazione piú attenta è emerso anche come tra queste due prospettive esista sempre la possibilità di uno scontro, come esse nascano e si sviluppino da considerazioni differenti, e come contengano in sé direzioni di forza differenti. Anche questo troverà conferma del resto nella successiva produzione adorniana, che a tratti offre al lettore l'impressione che queste due metodologie sfuggano di mano al loro autore e tendano a spezzare l'equilibrio faticosamente difeso. L'una in effetti, quella immanente-gnoseologica, nasconde implicazioni fortemente positive: l'arte come luogo privilegiato di manifestazione del vero; l'altra, quella funzionale, implicazioni fortemente negative: l'arte come strumento di manipolazione ideologica. Ove le si assolutizzi, l'una tenderebbe a fare dell'arte l'ultima spiaggia di fronte allo strapotere del sistema, l'altra lo strumento piú raffinato della sua conservazione. Ecco una chiave forse della sconcertante ambivalenza dell'estetica adorniana, che è al contempo una delle piú pessimistiche critiche e una delle esaltazioni piú incondizionate dei prodotti artistici che sia dato incontrare.

VI

L'EMIGRAZIONE INGLESE
E IL DISTACCO DA BENJAMIN
(1934-1938)

1. - ADORNO A OXFORD E L'INCERTEZZA PROFESSIONALE

30 gennaio 1933: Hitler prende il potere. Tre mesi dopo l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, composto in gran parte di marxisti di origine ebraica, viene chiuso per « tendenze ostili allo stato » e la sua biblioteca confiscata. Questo non ne segna tuttavia la fine. Fortunatamente fin dal 1931 l'Istituto aveva trasferito i suoi fondi in Olanda e Pollock aveva aperto una succursale a Ginevra.

La succursale ginevrina diventa così la prima sede dell'Istituto durante i lunghi anni dell'emigrazione, seguita poi da Parigi, New York e Los Angeles. Anche le pubblicazioni della « Z.f.S. » non subiscono interruzioni: divenuta troppo rischiosa la stampa per il suo editore tedesco, C. L. Hirschfeld di Lipsia, le pubblicazioni continuano regolarmente, a partire dal settembre 1933, in Francia, a Parigi, presso la Librairie Félix Alcan; i contatti con l'editore vengono garantiti, una volta che la sede dell'Istituto verrà spostata negli Stati Uniti, da una piccola succursale parigina, diretta da Paul Honigsheim e Hans Klaus Brill, che funzionerà fino alla guerra; un'altra succursale sarà attiva a Londra, con direttore Jay Rumney, fino al 1936. Prima ancora che la vecchia sede francofortese dell'Istituto venga chiusa dai nazisti, i suoi membri, da Horkheimer, a Marcuse, a Lowenthal, hanno già lasciato la Germania per rifugiarsi nella sede ginevrina; Wittfogel, arrestato per attività sovversiva, resterà in prigione fino al novembre, dopo di che emigrerà anch'egli, raggiungendo gli altri colleghi¹.

Adorno invece resta. E non per poco: pur soggiornando per lo più ad Oxford, egli manterrà la sua residenza in Germania per altri

¹ Cfr. M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., *passim*.

quattro anni, fino all'emigrazione negli Stati Uniti. Eppure anche per lui i problemi non mancano. Dal semestre estivo del 1933, come figlio di padre ebreo, non può più tenere lezione all'università, in base all'articolo 3, « discendenza ariana non pura », della *Legge per la restaurazione dell'impiego statale*². Eppure egli non si decide per l'emigrazione. Non può trattenuto a Francoforte dall'attività universitaria, con gli amici e conoscenti dell'Istituto ormai all'estero, si sposta a Berlino, presso la sua fidanzata, Gretel Karplus, il cui padre ha una fabbrica di prodotti chimici, e vi resterà fino alla primavera dell'anno successivo.

Qui egli pensa di poter continuare almeno la sua attività di critico musicale sulle colonne della « Vossische Zeitung », che infatti pubblicherà nel dicembre tre suoi articoli: *Anton von Webern, Mascagnis Landschaft. Zum 70. Geburtstag* e *Vierhändig noch einmal*³. Questo ritardo dell'emigrazione di Adorno trova una sua prima spiegazione nella sottovalutazione del nazismo che lo caratterizza in questo periodo. Pare che egli ritenga in questi anni che, a causa del « dilettantismo in campo economico », Hitler abbia i giorni contati, e che il nazismo sia solo un fenomeno transitorio, dopo il quale tornerà la normalità; anche l'antisemitismo non pare intimorirlo particolarmente: un atto meramente propagandistico che presto, con l'aggravarsi dei problemi economici, avrà fine⁴. Del resto non c'è da stupirsi per questi giudizi: la tragedia del nazismo fu resa possibile proprio anche dall'incapacità di molti intellettuali della repubblica di Weimar a vedere i segni di un'involuzione reazionaria, tutti impegnati com'erano ad elaborare teorie sempre più progressiste e radicali. Il caso di Adorno è se mai da vedere come un'estremizzazione di un atteggiamento diffuso — egli continua infatti a sottovalutare il nazismo anche quando questo si è già affermato — più che come un caso isolato di cecità politica. Nella decisione di non emigrare subito, giocano probabilmente poi un loro ruolo anche elementi di altro tipo. Per molti l'emigrazione non è una scelta, ma una necessità: coloro che sono impegnati politicamente, come è il caso di alcuni membri dell'Istituto, vi sono costretti per sfuggire alla prigione; altri, a cui vien tolta la possibilità di insegnare perché ebrei, lo devono fare perché privati del sostentamento economico. Adorno

² Th. W. Adorno, *Confidential Information*, cit.

³ Pubblicati rispettivamente nei numeri del 3, 7 e 19 dicembre 1933; il secondo sarà poi ripubblicato in *Impromptus*, cit., pp. 142-145.

⁴ Cfr. P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno*, cit., pp. 18-19.

invece non ha trascorsi politici e non ha bisogno di guadagnare per vivere.

La vita in Germania risulta tuttavia piú difficile del previsto. La « Vossische Zeitung » chiude e con essa svanisce la speranza di diventarne redattore; se egli vuol continuare a pubblicare, è costretto a ricorrere all'uso di uno pseudonimo, Hektor Rottweiler; anche in questo modo, sono solo per lo piú riviste straniere, come la viennese « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift » e la praghese « Der Auftakt », che accettano di pubblicare suoi articoli⁵. Adorno, che pur vuol « restare in Germania a tutti i costi », deve riconoscere che ogni attività intellettuale è ormai divenuta impossibile: anche le lezioni di musica si possono impartire ai soli allievi non ariani, se il maestro, come è il suo caso, non è ariano puro; un tentativo infine di continuare l'insegnamento universitario a Vienna si arena contro l'opposizione del professor Gcmperz, che trova interessanti nel *Kierkegaard* « solo le citazioni »⁶.

Restai in Germania e tentai di continuare il mio lavoro privatamente. Per un certo periodo fui collaboratore della « Vossische Zeitung » a Berlino, che ora non esce piú. Le difficoltà però di pubblicare e perfino di lavorare tranquillamente aumentarono a tal punto che decisi, nell'aprile del 1934, di venire in Inghilterra, benché non fossi in difficoltà economiche⁷.

Alla risoluzione di recarsi in Inghilterra, egli non giunge perché costretto dalla propria situazione economica o per motivi politici; il suo problema è solo quello di non poter far sentire la sua voce in campo intellettuale ed artistico: « Io avrei potuto benissimo resistere economicamente in Germania e non avrei avuto neppure alcuna difficoltà politica; solo sarei stato privato di ogni possibilità di influenza »⁸.

⁵ Nel 1934 e nel 1935 Adorno non va al di là delle tre pubblicazioni annue, un numero irrisorio se paragonato a quelli degli anni precedenti. Nel 1934 pubblica *Der Dialektische Komponist*, in *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13 September 1934*, Wien 1934, pp. 18-23; *Musikalische Diebe, unmusikalische Richter*, in « Stuttgarter Neues Tagblatt », 20. 8. 1934, p. 2; *Die Form der Schallplatte*, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift » (1934), n. 17/19, pp. 35-39; i due primi articoli saranno poi ripubblicati in *Impromptus*, cit., pp. 39-44 e 131-135.

⁶ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek del 7. 10. 1934, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., pp. 43-44.

⁷ Th. W. Adorno, Lettera a H. Cloughton del 3. 7. 1934, cit.

⁸ Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek del 7. 10. 1934, in *Briefwechsel*, cit., p. 44.

Adorno aveva in effetti incominciato ad esaminare le possibilità offerte dall'Inghilterra già fin dal settembre del 1933, tramite J. M. Keynes che era un conoscente del padre; Keynes, attraverso Sir W. Beveridge della *London School of Economics*, aveva girato la richiesta all'*Academic Assistance Council*, un'organizzazione per l'aiuto degli intellettuali perseguitati politicamente. Ciò che ad Adorno interessava era la possibilità di trovare un posto all'università, in Inghilterra, anche se non retribuito. Come referenze aveva fornito gli amici Charles Mannheim e Adolf Löwe, e i conoscenti Ernst Cassirer e Edward Dent, tutti docenti in università inglesi. L'*Academic Assistance Council* aveva chiesto la consulenza del professor J. Macmurray e questi aveva risposto che il livello delle pubblicazioni di Adorno sembrava garantirgli la possibilità di un inserimento in qualche università inglese, cosa facilitata anche dalla sua situazione di non bisogno economico⁹.

Incoraggiato da questo parere favorevole, Adorno si decide, d'accordo con l'*Academic Assistance Council*, a venire personalmente in Inghilterra in aprile per facilitare la ricerca di un posto. Per la verità Ernst Cassirer non è così ottimista come Macmurray sulle possibilità di trovare un'inserimento accademico, anzi ritiene necessario che non ci si faccia troppe illusioni in proposito; ma il suo parere resta inascoltato. Giunto a Londra, dove ha sede l'*Academic Assistance Council*, Adorno si incontra con i professori Cassirer, Gibson e Macmurray; questi due ultimi gli suggeriscono, come utile premessa ad un inserimento accademico, di iscriversi a Oxford ad un corso per laureati che gli permetta in due anni di ottenere il titolo di *Philosophy Doctor*. Per questi due anni l'*Academic Assistance Council* ritiene di potergli anche trovare delle *lectures* di estetica presso qualche università: interpellato

⁹ Questi avvenimenti, come in genere tutti quelli del periodo oxoniense di Adorno, qui affrontato per la prima volta dalla letteratura critica, sono ricostruiti, quando non vi siano altre indicazioni, dagli atti contenuti nel fascicolo riguardante Adorno dell'*Academic Assistance Council*, custodito ora nella *Bodleian Library* di Oxford. Trattandosi di documenti inediti, è parso inutile appesantire le note con continui riferimenti, tanto più che spesso si tratta solo di brevi comunicazioni, di appunti di segreteria o di trascrizioni di telefonate. Si è così creduto opportuno un particolare interesse e un'estensione maggiore del normale. Tali documenti, a molti dei quali del resto siamo ricorsi anche nei capitoli precedenti, si trovano riprodotti fotograficamente in appendice a C. Pettazzi, *Ricerche sulla formazione del pensiero filosofico di Th. W. Adorno*, Università degli studi di Milano, anno accademico 1972-73.

in proposito, il professor W. G. Constable del *Courtauld Institute of Art* dell'università di Londra fa intravedere concrete possibilità. Adorno si reca quindi a Oxford e qui, con l'aiuto del professor Joachim, ottiene in giugno l'ammissione per ottobre al *Merton College* di Oxford. Contemporaneamente però egli comincia a temere che le prospettive di un futuro inserimento accademico non siano così facili come previsto; il professor Joachim e altri di Oxford gli fanno infatti presente che egli avrà davanti a sé, non solo gli altri concorrenti di nazionalità inglese, ma anche i tedeschi di disagiate condizioni economiche: Adorno ha invece rinunciato al sussidio dell'*Academic Council* in quanto gode di sufficienti aiuti economici da parte della famiglia. Questa possibilità che la futura carriera accademica in Inghilterra venga pregiudicata dalla sua situazione di non bisogno economico pare angosciare molto Adorno, che scrive il 20 giugno una lunga lettera preoccupata a W. Adams dell'*Academic Assistance Council*. Nonostante una risposta rassicurante di quest'ultimo, egli scrive poi anche una lettera del medesimo tenore il 3 luglio a H. Cloughton dell'università di Londra, esprimendo la sua paura di

venir dimenticato durante il soggiorno a Oxford come aspirante al dottorato, mentre i miei colleghi che ricevono sussidi finanziari dal *Council* e hanno già posizioni accademiche ausiliarie, possano venir preferiti a me in seguito, solo perché « protégés » del *Council* proprio in senso esatto,

e chiede inoltre di venir presentato a Sir William Beveridge in modo da poter attirare la sua attenzione sul proprio caso¹⁰. Quest'ultimo però rifiuta di incontrarsi con Adorno e invita Cloughton a girare il tutto ad Adams dell'*Assistance Council*. Le paure di Adorno non sono in effetti del tutto ingiustificate, anche se il problema non è rappresentato tanto dalla sua buona situazione economica, come egli invece è indotto a credere, quanto dallo scarso interesse che riscuotono i suoi studi. Proprio il 29 giugno, quando egli ha appena ricevuto e risposto alla lettera di rassicurazioni di Adams del *Council*, il professor Constable rifiuta di offrirgli le sperate *lectures* di estetica; nella lettera ad Adams egli afferma:

Mi dispiace di dire che le ricerche sul dottor Wiesengrund-Adorno non sono molto rassicuranti. Cassirer è molto cauto e dice di poter dire molto poco in base

¹⁰ Th. W. Adorno, Lettera a H. Cloughton, 3. 7. 1934, cit.

alle sue conoscenze; Saxl, che lo conosce molto meglio di lui, non lo considera definitivamente di livello sufficiente per venir richiesto di tenere lecture qui. Davanti a questi rapporti non possono proprio rivolgergli un invito¹¹.

Alla metà di luglio Adorno lascia l'Inghilterra; fino alla fine del mese rimane a Francoforte, nella casa di Seeheimerstrasse, il mese di agosto lo trascorre al Golf Hotel di Campo Carlomagno, a Madonna di Campiglio, in Trentino. Ritorna a Londra alla metà di settembre e qui apprende che non vi è alcuna possibilità per lui di ottenere *lectures*, né all'*University College*, né alla *London School of Economics*. Per quanto riguarda Oxford, il professor Joachim ritiene che sia meglio che egli non tenga *lectures* fino a che il suo inglese non sarà migliorato. Adorno dubita che si tratti del vero motivo, e teme che sotto questo pretesto si nasconda la diffidenza di Joachim, esponente della scuola hegeliana oxoniense, per i suoi orientamenti filosofici. Il giovane studioso tedesco, che già era inquieto sulle possibilità di un inserimento accademico una volta conseguito il dottorato, vede adesso svanire la possibilità di tenere anche *lectures*: all'insicurezza del futuro si aggiunge la perdita di ogni prestigio accademico. Nelle lettere al *Council* di questo periodo, egli ripete ed insiste in continuazione su questi punti: non ha alcuna sicurezza per il futuro, e per due anni è costretto nella situazione di semplice *graduate student*, ossia di laureato che studia per il conseguimento del dottorato. Il suo disappunto è comprensibile: egli vede svanire delle possibilità che prima gli erano state fatte balenare davanti agli occhi, e incontra delle difficoltà che non gli erano state prospettate. Un poco meno motivata pare forse la sua fretta di trovare sbocchi accademici ad ogni costo, prima ancora di essersi ambientato e di aver imparato adeguatamente la lingua, tanto più che la sua situazione economica, nonostante le leggi valutarie naziste comincino ad ostacolare i trasferimenti di valuta, gli concede una notevole tranquillità. Il tono angosciato delle lettere, la loro insistenza, la ripetitività, hanno bisogno forse per essere spiegate anche di un riferimento ad un carattere evidentemente ipersensibile, timoroso ed apprensivo. In un intellettuale che non nasconderà nelle sue opere il fastidio per la cultura accademica, che ha spesso polemizzato in modo feroce con la filosofia dei cattedratici, stupisce poi di trovare un attaccamento così intenso al prestigio accademico, stupisce di vederlo tanto umiliato dal-

¹¹ W. G. Constable, Lettera a W. Adams, 29. 6. 1934.

la mancanza di immediati riconoscimenti ufficiali. Una spiegazione (o una giustificazione *a posteriori*?) di questo atteggiamento, ce la forniscono forse i *Minima Moralia*, in un brano in cui Adorno mostra come la posizione accademica sia pur sempre da preferirsi a quella extraaccademica:

Chi si affida alla profondità esercitata d'ufficio, è costretto, come cento anni or sono, ad essere ogni momento così ingenuo come i colleghi da cui dipende la sua carriera. Ma il pensiero extraaccademico, che vorrebbe sottrarsi a questa necessità e alla contraddizione tra la grandezza degli argomenti e il filisteismo della trattazione, è esposto ad un pericolo non meno grave: alla pressione economica del mercato [...]. Lo stile di vita da *bohémien* attardato, che è imposto al filosofo non accademico, lo trasporta fatalmente nei dintorni delle arti applicate, dello spiritismo e della pseudocultura delle piccole sette. [...] Se gli ordinari delle università stabiliscono il principio *sum ergo cogito*, e, dal sistema dell'agorafobia e della « deiezione », finiscono nelle braccia della *Volksgemeinschaft*, i loro avversari, se non stanno bene in guardia, si perdono nel territorio della grafologia e della ginnastica ritmica. Alla nevrosi ossessiva dei primi corrisponde la paranoia dei secondi¹².

Il *Council*, alle lettere del suo assistito risponde invitandolo alla calma e a non insistere nel tentativo di ottenere subito *lectures* con ogni mezzo, un tentativo che rischia di inimicargli gli ambienti accademici e, con la sua prematurità, di pregiudicargli future possibilità. Adorno pare alla fine accettare il consiglio e sembra rassegnarsi alla sua condizione di semplice studente. Nel frattempo deposita il titolo della tesi di dottorato: *The 'Phenomenological' Philosophy of Edmund Husserl, with special reference to his 'Logische Untersuchungen', 'Ideen zu einer reinen Phänomenologie', 'Méditations Cartésiennes', 'Formale und transzendente Logik'*, titolo che nel dicembre del 1935 verrà poi cambiato in: *The Doctrine of Intellectual Intuition and Intentionality in the 'Phenomenological' Philosophy of Edmund Husserl, with special reference to his 'Logische Untersuchungen'* etc.¹³. Il testo, che avrebbe dovuto esser terminato in due anni, non verrà mai condotto a termine: resterà solo una grande mole di materiale, dalla quale Adorno trarrà una serie di contributi su Husserl, che appariranno, a partire dal 1949, in « Archiv für Philosophie », e che verranno poi raccolti nel 1956 nel volume *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e le antinomie fenomenologiche*.

¹² Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., pp. 60-61.

¹³ Formulario (n° 1407.34) custodito nell'*University Registry* di Oxford.

Anche le vacanze invernali del 1934-35, Adorno le trascorre a Francoforte. Nel febbraio del '35 è nuovamente a Oxford, poi di nuovo a Francoforte per le vacanze: la sua vita prosegue così in un'alternanza regolare di trimestri a Oxford e di vacanze a Francoforte. Numerosi anche i viaggi a Parigi, città dove si stampa la « Z.f.S. » e città scelta da Benjamin per il suo esilio¹⁴. Ampiamente dotato di disponibilità finanziarie, non ricercato per attività politiche, Adorno sembra potersi permettere una sorte di emigrazione parziale e di lusso, varcando disinvoltamente le frontiere tra Germania e Inghilterra. Ma il peggioramento della situazione politica finisce presto per coinvolgerlo: il 20 febbraio del 1935 egli viene radiato dall'Unione imperiale degli scrittori e dalla Camera imperiale della letteratura, con una lettera in cui si afferma che « può esercitare un'attività così importante come quella spirituale solo chi si sente legato e obbligato al suo popolo a partire dalla comunanza razziale », un obbligo che Adorno, come « non ariano », non è in grado di sentire¹⁵. La conseguenza pratica di questa espulsione è il divieto di ogni pubblicazione nell'area tedesca. Anche le leggi valutarie si fanno più severe e nel trimestre autunnale del 1936 Adorno è costretto, per soddisfare l'Ufficio Cambi Tedesco ed evitare una multa per esportazione di capitali, a richiedere al *Council* una dichiarazione che questi gli ha sempre finanziato gli studi in Inghilterra con una regolare borsa di studio. Ma è soprattutto l'antisemitismo che si fa sempre più feroce. Più passa il tempo e più ogni viaggio in Germania diventa fonte di apprensione e di timori. È in questa situazione che nell'aprile del 1937 Adorno riceverà, mentre si trova ad Oxford, un invito da parte dell'amico Horkheimer a recarsi a New York, dove l'Istituto si è trasferito. Vi si reca in giugno, per un paio di settimane. Nel febbraio del 1938 vi emigra definitivamente, concludendo così il periodo dell'« emigrazione parziale » a Oxford, durato quasi quattro anni.

La ricostruzione di questo periodo inglese presenta problemi particolari e differenti rispetto agli altri della vita di Adorno. Per quanto riguarda le pubblicazioni, è senz'altro quello in cui esse ci sono di minor aiuto: l'impossibilità di pubblicare in Germania, la necessità di ricorrere allo pseudonimo all'estero, la perdita di ogni posizione acca-

¹⁴ Cfr. fra gli altri Th. W. Adorno, *Über W. Benjamin*, cit., p. 69.

¹⁵ Lettera su carta intestata del *President der Reichsschrifttumskammer* indirizzata ad Adorno, Berlino 20.2.1935, *Bodleian Library* di Oxford.

demica o culturale ufficiale, l'emigrazione degli amici e colleghi di un tempo, l'isolamento a Oxford, tutto contribuisce a fare di questo periodo il piú povero di pubblicazioni. Gli articoli pubblicati tra il '34 e il '37 sono poco piú di una dozzina, tutti di argomenti musicali e tutti di breve estensione, se si eccettua il piú impegnativo *Über Jazz*, pubblicato sulla « Z.f.S. » nel 1936. Nessun libro, nessun saggio di grandi proporzioni. Neppure la tesi di dottorato inglese, su Husserl, ci può essere utile: la pubblicazione di suoi materiali, avvenuta a partire dal 1949, è troppo tarda, e, per ammissione dell'autore, troppo rimaneggiata, per essere qui presa in considerazione. In compenso disponiamo, relativamente a questo periodo, di un numero di lettere e documenti di Adorno che non ha, almeno allo stadio attuale delle ricerche, nessun corrispettivo per altre fasi della vita di questo pensatore.

Un primo carteggio è quello con l'*Academic Assistance Council*, al quale appunto siamo ricorsi poco sopra per illustrare le vicende inglesi. Questo carteggio, inedito e praticamente sconosciuto, possiede fra l'altro anche un grande interesse come fonte di informazioni biografiche in genere su Adorno, un personaggio del quale si dispone finora purtroppo di scarse fonti documentarie. Il suo valore tuttavia dal punto di vista di una ricostruzione dello sviluppo intellettuale non è rilevante, trattandosi in prevalenza di documenti e lettere riguardanti questioni di carattere pratico. Di notevole rilevanza anche dal punto di vista teorico sono invece due altri carteggi, entrambi editi: quello con Benjamin e quello con Krenek.

Del carteggio con Krenek abbiamo già avuto modo di dire a proposito degli scritti musicali di Adorno¹⁶. Ora possiamo aggiungere che la corrispondenza non cessa con le lettere riguardanti la discussione sulla libertà del compositore e sul rapporto col materiale musicale. Dopo queste lettere vi è effettivamente un'interruzione di un paio d'anni, dovuta probabilmente o ad un irrigidimento polemico delle rispettive posizioni, o piú semplicemente alle vicissitudini politiche. Nell'autunno del '34, tuttavia, lo scambio epistolare riprende e continua per altri quindici anni. Dell'intenso carteggio, complessivamente ci restano oltre una sessantina di lettere, piú della metà riguarda il periodo che va dalla fine del '34 alla fine del '37, ossia quello « inglese ». Si tratta di lettere spesso di lunghezza notevole, che trattano di pro-

¹⁶ Cfr. qui sopra la prima parte del capitolo V.

blemi tanto di critica musicale, che di musica in senso stretto, ad un livello teorico di tutto rispetto, che fa di alcune di esse dei veri e propri piccoli saggi. Molte hanno per oggetto scritti ai quali Adorno sta lavorando, e ci offrono così un utilissimo strumento per una migliore comprensione di alcune sue opere musicologiche. Il carattere epistolare inoltre fa sì che emergano più immediatamente certi orientamenti musicologici ed estetici che negli scritti destinati alla pubblicazione appaiono invece più sfumati e confusi. Ma soprattutto esse ci offrono un'immagine insolita di Adorno, diversa da quella che siamo abituati a considerare: l'Adorno che qui emerge non è il filosofo e neppure solo il musicologo, ma il musicista.

Quando, il 1° marzo 1935 Krenek gli prospetta la possibilità di un'esecuzione pubblica a Vienna di alcuni *Lieder* composti da Adorno, quest'ultimo saluta entusiasticamente la notizia come « una soddisfazione assolutamente straordinaria, uno di quei colpi di fortuna di cui la mia esistenza è diventata da alcuni anni più povera »¹⁷. La sua gioia davanti alla prospettiva di veder finalmente eseguite le proprie composizioni — in precedenza ciò era successo una sola volta, a Berlino — traspare sia in questa lettera, sia nelle successive che precedono l'esecuzione. La notizia insperata sembra far dischiudere ad Adorno prospettive che gli sembravano prima ormai chiuse. Già si aspetta che l'esecuzione prelude anche ad una pubblicazione da parte dell'editrice musicale Universal di Vienna, pubblicazione che da tempo attende inutilmente¹⁸. Il pessimismo sulle proprie capacità compositive cede il posto all'ottimismo e alla fiducia, che lo inducono addirittura a rivoluzionare a vantaggio della musica i programmi di lavoro:

Quando considero quanto poco io ho realizzato fino ad oggi (in pratica solo due quaderni di *Lieder*, un quartetto e tutt'al più i pezzi per orchestra; tutte le cose più vecchie, un altro quartetto, due trii e un ciclo, un tempo non del tutto privo di interesse, di cori femminili su poesie di Däubler, è completamente liquidato) e che ricca pienezza di forza produttiva da parte Vostra gli sta di fronte, mi assalgono spesso i dubbi se le mie capacità produttive siano in misura sufficiente o se invece non valga per me quello che Richard Strauss una volta disse di Pfitzner: se gli riesce così difficile, perché non lascia stare? Quando però ora questa produzione viene apprezzata così seriamente e positivamente proprio da *Lei*, ciò alimenta davvero la speranza che la scarsità della produzione non indichi povertà, e di ciò

¹⁷ Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

Le sono riconoscente piú di quanto non possa dire. Spero solo di poterLe attestare presto la mia riconoscenza nell'unico modo adeguato, e cioè con la musica. A ciò Lei mi ha incoraggiato in misura grandissima e io mi sono deciso adesso a non rinviare il comporre a dopo la conclusione del libro su Husserl, ma, costi quel che costi, di por mano *ora* al nuovo ciclo di George [...] ¹⁹.

Il concerto tanto atteso ha effettivamente luogo il 25 marzo 1935, nella sala *Ehrbar* dell'*Österreichischen Studio* a Vienna. Nel programma, che comprende musiche di cinque compositori, figurano due *Lieder* di Adorno, che vengono accompagnati al piano dallo stesso Krenek, che è anche il presentatore della serata. Adorno non può recarvisi di persona a causa della tassa di mille marchi introdotta dai nazisti per chi entra o passa per l'Austria ²⁰. Il concerto resta però veramente solo un « caso fortunato », e le rinnovate speranze devono subire un doloroso ridimensionamento. Per ricambiare la cortesia di Krenek, Adorno propone alla BBC un programma di musiche composte ed eseguite da quest'ultimo; del programma dovrebbero poi far parte anche i *Lieder* di Adorno, anzi l'intero ciclo e non solo i due eseguiti a Vienna ²¹. La BBC accetta il suggerimento di Adorno per quanto riguarda l'invito al direttore d'orchestra austriaco, ma decide unilateralmente, nonostante la sua opposizione, di limitare il programma alle sole composizioni di Krenek. La trasmissione radiofonica, che vien registrata a Londra il 1° novembre 1935, non comprende così, con suo sommo sconforto, nulla di Adorno ²². Krenek gli promette allora di impegnarsi per un'esecuzione del suo ciclo di *Lieder* a Vienna, ma né questa esecuzione, né la loro pubblicazione, piú volte richiesta da Adorno nelle sue lettere, andranno mai in porto ²³. « Mi diventa sempre piú difficile capire », dovrà osservare l'affermato Krenek in una lettera al poco fortunato amico, « perché Lei come compositore venga trattato, anche proprio tra gli *outsider*, che noi tutti invero siamo, come un *outsider* ancor piú particolare » ²⁴. Forse a causa di queste difficoltà, Adorno, che sembra molto bisognoso di venir rassicurato sulle proprie capacità compositive e molto incerto sul proprio valore, lascia cadere la decisione,

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

²¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

²² *Ibid.*, pp. 254-256.

²³ *Ibid.*, pp. 107, 120 e 222.

²⁴ *Ibid.*, p. 106.

presa nel momento di entusiasmo successivo alla notizia dell'esecuzione a Vienna, di dedicarsi nuovamente alla composizione, e ritorna al libro su Husserl. Invero pare emergere dalle lettere una sorta di fastidio, difficile a dirsi a qual punto sincero e quanto civetteria di intellettuale, per il lavoro su Husserl, la « giungla di logica » che gli toglierebbe ogni libertà di dedicarsi ad altro²⁵. A prestar fede alle espressioni di Adorno, egli attenderebbe solo la fine del manoscritto su Husserl, per « esser libero di dedicarmi a ciò che io ritengo il mio centro », e cioè l'attività critico-musicale e pratico-musicale²⁶. A parte gli studi su Husserl, peraltro non portati a compimento se non molti anni dopo, in effetti l'attività intellettuale di Adorno pare indirizzata in questo periodo in campo esclusivamente musicologico: oltre al già citato lavoro sul Jazz, possiamo ricordare anche gli scritti in occasione della morte (1935) del caro amico e maestro Alban Berg²⁷. Che la produzione musicologica del quadriennio inglese sia quantitativamente più limitata di quella degli anni precedenti, si spiega poi — come già detto — con le enormi difficoltà che Adorno, isolato all'estero e non ariano, incontra necessariamente a pubblicare. Nonostante il ricorso allo pseudonimo e la mediazione di amici e conoscenti, primo fra tutti forse Krenek, molti sono i progetti di pubblicazione che egli non riesce a realizzare, come quello di una raccolta, *Der grosse Pan*, che dovrebbe raccogliere numerosi saggi, editi e inediti, di critica musicale²⁸, o quello di un libro, *Zur Artikulation der Zwölftontechnik*, da scriversi assieme a Krenek²⁹.

Questo carteggio con Krenek ci mostra dunque come, lungi dal concludersi col ritorno da Vienna a Francoforte nel 1926, l'interesse di Adorno per la composizione sembri mantenersi ancora per molti anni. La decisione di lasciare Vienna e di prender la libera docenza a Francoforte non sembra, alla luce di questo carteggio, esser coincisa con un abbandono della musica per la filosofia. Quando nella primavera del

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁷ Th. W. Adorno, *Erinnerung an den Lebenden*, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift » (1936), n. 24/25, pp. 19-29; Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno e Ernst Krenek*, Wien 1937. I contributi di Adorno contenuti nel libro di Reich, e un rimaneggiamento più tardo (1968) dell'articolo del '36, sono riuniti ora e facilmente accessibili nel volume 13 dei *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1971.

²⁸ Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., pp. 73, 80, 92.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

'33 il giovane libero docente di filosofia perde il posto per motivi razziali, eccolo subito dedicare il tempo rimasto libero alla stesura di una opera lirica, il *Tom Sawyer*: « Nell'estate e nell'autunno del '33 mi son dedicato principalmente alla conclusione del testo del *Tom Sawyer*, che è ormai pronto (anche della composizione c'è già molto) e a lavorare sistematicamente alla tecnica compositiva »³⁰. Anche una volta trasferitosi a Oxford, abbiamo visto, basta la notizia di un'esecuzione di suoi *Lieder* per indurlo a ritornare a comporre, nonostante il lavoro di dottorato su Husserl. In realtà par proprio che a far decidere Adorno per l'attività teorica piuttosto che per l'attività compositiva, non siano affatto mutamenti di interesse, ma piuttosto lo scarso successo incontrato come compositore. E che si tratti poi in fondo più di una scelta imposta dall'esterno, che di una decisione volontaria, lo dimostra la sua tendenza a ritornare volentieri, appena sia possibile o appena intraveda una qualche speranza, sulla propria scelta. La battuta che l'Adorno maturo amerà ripetere agli intimi, secondo cui egli è divenuto filosofo solo perché non aveva trovato editori per le sue composizioni musicali, appare così contenere molta più verità di quanto non sembri.

Non solo quindi in tutta l'attività intellettuale pre-emigrazione americana (1938) gli interessi filosofici appaiono subordinati, anche dal punto di vista quantitativo delle pubblicazioni, a quelli critico-musicali, ma accanto a questi, permangono vivissimi, per tutto questo periodo, fino forse a parlare di una sorta di « incertezza professionale », quelli pratico-musicali. Quello che giunge in America, non è un filosofo che si diletta anche di musica, ma è uno studioso di musica ed un musicista egli stesso, seppur non di successo, che coltiva anche interessi filosofici, o meglio, estetico-filosofici.

³⁰ *Ibid.*, p. 43. Il carteggio con Krenek mostra come anche durante l'emigrazione in America Adorno non trascuri mai del tutto il comporre, cosa che non farà neppure negli ultimi anni della sua vita, se nel 1963 egli può scrivere: « Mi riesce eppure ancora di realizzare alcune delle cose che mi propongo come compositore » (Th. W. Adorno, Lettera a E. Krenek, 11. 10. 1963, in Th. W. Adorno - E. Krenek, *Briefwechsel*, cit., p. 156).

2. - IL DISSIDIO CON BENJAMIN

Il carteggio Adorno-Benjamin presenta un estremo interesse perché ci mostra come Adorno venga maturando nel periodo inglese un progressivo distacco da Benjamin, del quale non approva né condivide l'avvicinamento a Brecht. La prima lettera che risulta nell'epistolario pubblicato in *Über W. Benjamin* è datata Berlino, 17 dicembre 1934. Oggetto è il saggio di Benjamin su Kafka, di cui Adorno ha letto il manoscritto. Due sono i termini che ricorrono nella lettera e nei quali essa può venir riassunta: « *Übereinstimmung* » [concordanza] e « *durch-dialektisieren* » [dialettizzare per bene, sottoporre ad una dialettizzazione completa]. La lettura del testo di Benjamin ha fatto sí « che mai io fossi così completamente consapevole della nostra concordanza nei punti filosofici centrali ». Il saggio benjaminiano concorderebbe infatti completamente con un saggio adorniano, sempre su Kafka, e risalente a « nove anni addietro »³¹; identità di posizioni vi sarebbe anche sul problema della interpretazione teologica: come Benjamin la respinge per Kafka, così Adorno lo aveva già fatto nel *Kierkegaard* per il filosofo danese. Ma le concordanze su cui si richiama l'attenzione non si fermano qui:

— Tra le nostre concordanze vorrei annoverare ancora almeno le proposizioni sulla musica e quelle sul grammofono e la fotografia³² — un mio lavoro, risalente

³¹ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, Berlino 17.12.1934, in *Über W. Benjamin*, cit., p. 103; questo saggio giovanile di Adorno a cui qui si fa riferimento è andato disperso; non così quello di Benjamin che fu regolarmente pubblicato e che è accessibile anche in traduzione italiana (vedi nota successiva).

³² Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Angelus Novus*, trad. it. cit., pp. 267-268 e p. 287.

ad un anno fa, sulla forma del disco³³, che spero che giungerà a Lei in poche settimane, prende le mosse da un luogo preciso del libro sul barocco³⁴ e contemporaneamente usa delle categorie di alienazione cosale e posteriorità quasi proprio nel medesimo senso che ora ritrovo costruito da Lei in Kafka [...] ³⁵.

La lettera si conclude infine con l'indicazione di altre due concordanze:

Mi lasci dire, a titolo di curiosità, riguardo al passo sulla « assenza di carattere »³⁶, che io l'anno scorso ho scritto un piccolo pezzo, *Gleichmacherei* [egualitarismo]³⁷, nel quale ho preso allo stesso modo positivamente l'estinzione del carattere individuale; e mi lasci dire, come ulteriore curiosità, che in primavera scrissi a Londra un pezzo sugli innumerevoli modelli di biglietti variopinti dei bus londinesi³⁸, che si incontra nel modo più strano con il Suo pezzo sui colori dell'*Infanzia berlinese* che Felizitas mi mostrò³⁹.

Tra i rilevamenti entusiastici delle « concordanze », che occupano la prima e l'ultima parte della lettera, si situano, nella parte centrale, una serie di rilievi critici, riassumibili nella mancata « dialettizzazione » che presentano certi concetti di Benjamin, da quello del « dimenticare » della preistoria, « interpretato essenzialmente in senso arcaico e non dialettizzato per bene », alla interpretazione di Odradek, all'antitesi tra epoca ed era⁴⁰. Riguardo a quest'ultima, Adorno osserva in particolare:

Questa antitesi non può diventare feconda come semplice contrasto, ma solamente in modo dialettico. Io direi: che per *noi* il concetto di epoca [*Zeitalter*] è del tutto inesistente (tanto poco come noi conosciamo decadenza o progresso in senso aperto, che Lei stesso qui distrugge), ma [c'è] solamente l'era [*Weltalter*] come estrapolazione del pietrificato presente. E io so che nessuno sarebbe più d'accordo con me della teoria che Lei. In Kafka il concetto di era è restato astratto in senso hegeliano (detto accidentalmente, è incredibile, e verosimilmente Le sfugge,

³³ Cfr. H. Rottweiler (pseud. di Adorno), *Die Form der Schallplatte*, cit.

³⁴ In questo modo Adorno suole indicare il libro di Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*.

³⁵ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 17 dicembre 1934, cit., p. 104.

³⁶ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka*, trad. it. cit., pp. 269-270.

³⁷ Questo testo non figura nel *Nachlass*.

³⁸ Il testo, inedito, si trova nel *Nachlass*.

³⁹ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 17 dicembre 1934, cit., p. 109; Felizitas è il nome con cui, affettuosamente, Adorno e Benjamin solgono indicare Gretel Karplus, fidanzata e poi moglie di Adorno.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 105-106-107.

quali stretti rapporti questo lavoro abbia con Hegel. Adduco solo: che il passo su nulla e qualcosa⁴¹ si adatta perfettamente al primo movimento hegeliano del concetto: Essere-Nulla-Divenire, e che il motivo di Cohen del capovolgimento del diritto mitico in colpa⁴² è preso, tanto dalla tradizione ebraica, quanto certamente dall'hegeliana filosofia del diritto)⁴³.

Il prevalere dei motivi di concordanza su quelli di disaccordo di questa lettera non è mantenuto già più in quella successiva, datata Hornberg nella Foresta Nera, 2 agosto 1935, e caratterizzata da un atteggiamento fortemente critico. Oggetto della lunga lettera — una quindicina di pagine trascritta a stampa — è questa volta l'*Exposé* di quel monumentale lavoro sui *passages* parigini, a cui Benjamin lavora ormai da anni e che non porterà mai a compimento. L'*Exposé*, intitolato *Parigi. La capitale del XIX secolo*, viene criticato, praticamente pagina per pagina, da Adorno, che si sofferma specialmente sul complesso formato dai concetti di preistoria del XIX secolo, immagine dialettica, merce, mito e tempi moderni. Ad essere sottoposta a critica è soprattutto l'immagine dialettica, che così vien caratterizzata da Benjamin:

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione⁴⁴.

Ad Adorno pare che questo trasferimento dell'immagine dialettica all'interno della coscienza, sia pure di una coscienza collettiva, questa sua immanentizzazione rischi di farle perdere ogni forza materialistica:

Ora io non disconosco la rilevanza dell'immanenza coscienziale per il diciannovesimo secolo. Ma da essa non può ricavarsi il concetto di immagine dialettica, bensì la stessa immanenza coscienziale è, come « *Intérieur* », l'immagine dialettica per il diciannovesimo secolo come alienazione [...]. Si tratterebbe quindi non di trasferire l'immagine dialettica come sogno nella coscienza, quanto piuttosto di alienare, attraverso la costruzione dialettica, il sogno, e comprendere la stessa immanenza coscienziale come una costellazione del reale⁴⁵.

⁴¹ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka*, trad. it. cit., p. 286.

⁴² *Ibid.*, p. 264.

⁴³ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 17 dicembre 1934, cit., p. 105.

⁴⁴ W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, trad. it. cit., pp. 141-142.

⁴⁵ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, Hornberg nella Foresta Nera, 2 agosto 1935, in *Über W. Benjamin*, cit., p. 113.

Questa immanentizzazione operata da Benjamin dell'immagine dialettica (un concetto, ricordiamo, che avevamo visto ripreso e posto in posizione centrale nell'*Attualità della filosofia*) pregiudica poi, ad avviso di Adorno, l'impostazione dei rapporti tra passato e presente, tra vecchio e nuovo. Il già citato passo di Benjamin continua infatti così:

Emerge insieme, in queste proiezioni, l'energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato — e cioè dal passato piú recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, ad ogni epoca, appare in immagini la seguente, questa appare sposata ad elementi della preistoria, e cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell'inconscio collettivo, producono, compenetrandosi col nuovo, l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere⁴⁶

Adorno osserva a questo proposito:

In conformità alla concezione immanentistica dell'immagine dialettica [...], Lei costruisce il rapporto di antichissimo e nuovissimo, che già era centrale nel primo progetto, come riferimento utopico alla « società senza classi ». Con ciò dell'arcaico vien fatto un elemento aggiuntivo complementare, invece di esser esso il « Nuovo » stesso; è dunque sdialettizzato. Al contempo tuttavia, parimenti in modo non dialettico, l'immagine senza classi vien fatta risalire nel mito, invece di divenir trasparente qui come allegoria dell'inferno. Così mi sembra che la categoria sotto la quale l'arcaico vien assorbito dal moderno sia molto meno quella dell'età dell'oro che quella della catastrofe⁴⁷.

Per quanto riguarda infine la categoria di merce, Adorno ne lamenta l'insufficiente articolazione; non basta riferirsi semplicemente alla forma di merce: la merce esisteva già fin dal tempo delle manifatture, eppure solo col diciannovesimo secolo essa acquista un ruolo dominante; bisogna cercare di chiarire i particolari caratteri della merce nella società industriale, e non accontentarsi di una sua critica in base al richiamo al valore d'uso, una critica questa che rischia di riportare ad uno stadio pre-divisione del lavoro. A questo punto è interessante poi rilevare come Adorno osservi che questi suoi rilievi critici all'*Exposé*, e in particolare alle carenze di articolazione della categoria di merce, riguardano proprio quegli aspetti che invece probabilmente piacerebbero maggiormente a Bertold Brecht; un fatto questo che, sempre se-

⁴⁶ W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, trad. it. cit., p. 142.

⁴⁷ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 2 agosto 1935, cit., p. 114.

condo Adorno, non deve esser spiegato con una sua volontà polemica, ma piuttosto « con quei motivi della nostra amicizia filosofica che a me paiono quelli originali »⁴⁸. In effetti anche nel resto della lettera, egli tende sempre a richiamarsi alle passate concordanze di opinioni per criticare gli attuali sviluppi dell'amico; anzi spesso ricorda esplicitamente opere precedenti dello stesso Benjamin per trovarvi pezze d'appoggio per la critica delle sue più recenti posizioni. Nella critica per esempio del concetto di immagine dialettica, Adorno si richiama al primo progetto dei *Passages*, che viene addirittura indicato come « il glorioso primo progetto dei *Passages* »⁴⁹, mentre nella rivendicazione del ruolo della categoria della catastrofe nel rapporto passato-presente, afferma di sapersi « in accordo con il più ardito passo del libro sul *Dramma barocco* »⁵⁰.

Oggetto della lettera successiva, datata Londra, 18 marzo 1936, è un altro nuovo scritto di Benjamin, il celebre *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*. La lunga lettera si apre con espressioni di apprezzamento e riconoscimento per il testo di Benjamin; anzi Adorno parla letteralmente di « appassionato interesse e piena approvazione ». Tuttavia precisa subito che ciò vale solo per quanto nel lavoro corrisponde all'« originale » interesse di Benjamin per i rapporti tra mito e storia, qui trasferito al campo artistico. Questo tema costituirebbe addirittura una « base comune » con i propri lavori: anche Adorno avrebbe infatti difeso il primato della tecnologia in arte, come nel suo *Der Dialektische Komponist* del '34, e si sarebbe ormai da anni interessato al problema della « liquidazione dell'arte », nel senso di superamento dei suoi tradizionali elementi mitici e magici⁵¹. L'approvazione è comunque ben circoscritta: dopo un richiamo sempre entusiastico a precedenti testi di Benjamin (*Il dramma barocco tedesco* e *Einbahnstrasse*), la lettera assume un tono fortemente critico, an-

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113. Il primo progetto dei *Passages* non fu mai steso in modo compiuto: « Quando Adorno ricorre al primo progetto dei *Passages* o ai primi *Passages*, egli intende sempre — secondo una comunicazione orale al curatore [cioè R. Tiedemann, che ha curato appunto l'edizione del già citato *Über W. Benjamin*] — singoli frammenti che Benjamin gli leggeva già intorno al 1929 » [da *Anmerkungen*, in *Über W. Benjamin*, cit., pp. 179-180].

⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, Londra 18 marzo 1936, in *Über W. Benjamin*, cit., pp. 126-127.

cor piú deciso della precedente. La cosa del resto appare inevitabile: nel suo saggio Benjamin annuncia in sostanza che la « riproducibilità tecnica » dell'arte rende anacronistica l'arte tradizionale, quella borghese, « auratica », basata cioè sui caratteri di autenticità, unicità, elitarità, e apre la possibilità di un'arte nuova, proletaria, di massa, dotata di caratteri che ne rendono possibile una fruizione collettiva e non piú individualistica⁵². Evidentemente questa visione non può trovare d'accordo chi ha scritto un saggio come *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, che è tutto una difesa della necessità dell'autonomia del prodotto artistico, anche a costo della sua incomunicabilità, una difesa appassionata che si presenta accompagnata ad una profonda diffidenza per l'arte proletaria e per ogni manifestazione in genere che persegua l'immediatezza del rapporto arte-società o che propugni la necessità di adeguare l'arte al livello immediato di coscienza delle masse. Gli aspetti della prospettiva dell'amico che Adorno respinge sono sostanzialmente due: l'identificazione affrettata ed immediata di arte auratica e arte autonoma e la sottovalutazione degli aspetti negativi dell'arte di massa; l'uno conduce alla liquidazione dell'arte autonoma come reazionaria, l'altro all'esaltazione acritica dell'arte popolare come rivoluzionaria.

Per quanto riguarda il primo ordine di critiche, Adorno fa rilevare che anche egli è d'accordo ad ammettere la presenza di elementi magici, mitici nelle opere d'arte borghesi, ma questi non esauriscono tutto il contenuto di un'opera d'arte autonoma, nella quale piuttosto « l'elemento magico si intreccia col segno della libertà »; e soprattutto è sbagliato ritenere auratica tutta l'arte autonoma, che anzi quest'ultima, o almeno i prodotti dei suoi rappresentanti piú avanzati, come Kafka e Schönberg, presentano una liquidazione dell'elemento auratico richiesta e imposta in un certo senso dalle loro stesse immanenti leggi tecniche. D'accordo dunque sul superamento in atto del carattere auratico, magico, dell'arte, purché però si colga che ciò avviene ad opera dell'arte autonoma stessa, come sviluppo conseguente delle sue leggi interne formali e delle sue tecniche, e non come risultato delle innovazioni tecnologiche in campo riproduttivo, e soprattutto senza per ciò identificare la fine dell'arte auratica con la fine dell'arte autonoma *tout court*. Riguardo al secondo ordine di critiche, Adorno osserva come

⁵² Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Torino 1966.

l'esaltazione dell'arte di consumo, dell'arte popolare di contro a quella autonoma, sia basata su di un'anarchica « fiducia cieca nella potenza autonoma del proletariato nel processo storico — del proletariato che invece è esso stesso prodotto borghesemente »⁵³. In particolare questo vale per il cinema, da Benjamin esaltato come la nuova arte, nata dalle nuove forme di riproduzione, che apre la possibilità di un'arte di massa, politica, attiva e collettiva. Secondo Adorno, Benjamin ha riconosciuto che il cinema è per ora diretto dal capitale, ma non si è reso conto che non consiste solo in questo il suo aspetto negativo. Il pubblico al quale esso si rivolge è sí pubblico di massa, ma la coscienza di queste masse proletarie è coscienza di masse che vivono in questo sistema capitalistico, e ne portano quindi tutte le deformazioni e le mutilazioni: « Il riso dello spettatore al cinema è [...] tutt'altro che buono e rivoluzionario, ma pieno del peggior sadismo borghese »⁵⁴. Queste critiche di Adorno si reggono a loro volta su due rivendicazioni generali, l'una di ordine filosofico, l'altra politico. La prima si riassume nella necessità di dialettizzare maggiormente il discorso; questa esigenza, che avevamo visto emergere in una lettera precedente, è qui piú volte ribadita con maggiore incisività: « Ciò che io vorrei postulare sarebbe perciò un *piú* di dialettica. Da un lato dialettizzazione a fondo dell'opera d'arte 'autonoma' [...]; dall'altro dialettizzazione ancor piú a fondo dell'arte di consumo nella sua negatività »⁵⁵. La seconda critica si richiama alla necessità di conservare all'avanguardia intellettuale il suo ruolo leninista di direzione del proletariato, la cui coscienza di classe non va mitizzata in modo romanticamente anarchico, per non pregiudicare una corretta impostazione del rapporto intellettuali-proletariato. Tutte queste critiche Adorno le riunisce, alla fine della lettera, in un'unica esigenza: « la piena liquidazione dei motivi brechtiani », e conclude affermando che il proprio « compito è quello di tener stretto il Suo braccio finché il sole di Brecht non sia tramontato in acque esotiche »⁵⁶.

Esamineremo ora infine la lettera seguente, anche se essa appar-

⁵³ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, 18. 3. 1936, cit., p. 130.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

tiene cronologicamente ad un periodo successivo, e cioè all'emigrazione americana, essendo datata New York, 1° novembre 1938. Oggetto della lettera è nuovamente il benjaminiano lavoro sui *Passages*; Benjamin è infatti giunto alla risoluzione di staccare dal complesso dell'interminabile manoscritto la parte dedicata a Baudelaire, fino a ricavarne una pubblicazione autonoma per la « Z.f.S. ». Nella sua lettera Adorno, che nel frattempo è entrato nella redazione della rivista, comunica su incarico di Horkheimer, che la redazione ha deciso, dopo lunghe discussioni, di posticipare la pubblicazione dell'articolo, ed in ogni caso di non farlo integralmente. Dal canto suo Adorno aggiunge che egli personalmente è del parere che Benjamin ne scriva uno nuovo e rinunci a pubblicare il testo nella sua forma attuale, giacché esso « non rappresenta » il suo autore come dovrebbe. Il saggio su Baudelaire ha ingenerato infatti in Adorno solo « delusione ». I motivi di questa delusione sono sostanzialmente due, tra loro collegati: il materiale vi appare solo elencato ma non sufficientemente interpretato, e i contenuti baudelairiani vengono riferiti immediatamente alla base strutturale, invece che venir mediati tramite il riferimento al « processo complessivo » della società. Riguardo al primo punto, ritiene che Benjamin sia in sostanza rimasto vittima della « disciplina ascetica » che egli stesso si era imposto, consistente nel « lasciare libere dappertutto le risposte teoricamente decisive delle domande e nel lasciar visibili anche le domande stesse solo agli iniziati »⁵⁷. Secondo Adorno il procedimento benjaminiano di limitarsi a presentare i materiali senza sovrapporvi alcuna interpretazione, la sua diffidenza per la teoria, rischiano qui di arrivare all'incomprensibilità: « Panorama e 'Traccia', *Flaneur* e *Passages*, *Moderno e Sempre-identico*; è questo un materiale che pazientemente può attendere interpretazione, senza venir divorato dalla sua stessa aura? »⁵⁸. Ma l'aspetto del testo che gli pare ancor più criticabile è costituito dal suo rapporto col « materialismo dialettico »:

Se non mi sbaglio di molto, manca a questa dialettica un elemento: la mediazione. Domina dappertutto una tendenza a porre in relazione i contenuti pragma-

⁵⁷ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, New York 10 novembre 1938, in *Über W. Benjamin*, cit., p. 136.

⁵⁸ *Ibid.*

tici di Baudelaire immediatamente con aspetti vicini della storia sociale del suo tempo e precisamente il piú possibile di tipo economico⁵⁹.

Adorno si oppone decisamente ad un'interpretazione materialistica di singoli aspetti del campo della sovrastruttura ottenuta

con il porre essi in relazione immediata e causale con corrispondenti tratti della struttura. La determinazione materialistica di caratteri culturali è possibile solo mediata dal *processo complessivo*⁶⁰.

Un'interpretazione materialistica dei contenuti baudelairiani è possibile non mediante il riferimento immediato a particolari momenti del suo tempo, ma solo alla « tendenza complessiva dell'epoca », cioè « *sensu strictissimu*, mediante l'analisi della forma di merce nell'epoca di Baudelaire »⁶¹. Da notare, da ultimo, come in questa lettera anche l'ormai consueta contrapposizione da parte di Adorno delle prime opere agli ultimi lavori di Benjamin si faccia ancora piú decisa; in particolare giunge ad affermare esplicitamente che Benjamin « ha fatto violenza a sé stesso »:

La Sua solidarietà con l'Istituto, di cui nessuno può essere piú lieto di me, L'ha indotta a pagar tributi al marxismo, che non han giovato né a questo, né a Lei. Non al marxismo, perché manca la mediazione attraverso il processo complessivo sociale, e all'enumerazione materiale vien attribuita superstiziosamente quasi una potenza di chiarificazione [...]. Non alla Sua propria sostanza, poiché Lei si è vietato i Suoi pensieri piú audaci e fruttuosi, con una sorta di autocensura secondo categorie materialistiche (che in nessun caso coincidono con quelle marxistiche)⁶².

Questa autoimposizione forzata di un modello di pensiero ha solo soffocato la parte piú originale del pensiero di Benjamin, senza che per altro ne uscisse un pensiero marxista; anzi, « *Le affinità elettive* e il libro sul barocco sono un marxismo migliore » di quello contenuto negli ultimi testi⁶³.

Le ultime lettere, datate rispettivamente febbraio 1939 e 1940, riguardano il rifacimento a cui Benjamin è stato convinto (o costretto) a sottoporre il saggio su Baudelaire, che comparirà col titolo *Di alcuni*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 141.

⁶³ *Ibid.*, p. 142.

motivi in Baudelaire nel numero 8 della « Z.f.S. »⁶⁴. La « delusione » della lettera precedente si è trasformata qui, grazie alle modifiche apportate da Benjamin al testo, in « entusiasmo », che non permette ad Adorno di nascondere il suo « orgoglio » per essere riuscito finalmente a far correggere all'amico le sue posizioni, fino a fare del testo « il piú riuscito di quelli pubblicati dopo il libro sul barocco e il *Kraus* »⁶⁵.

Per quanto riguarda le conclusioni che si possono trarre da queste lettere, va premesso che esse non rappresentano innanzitutto il carteggio integrale Adorno-Benjamin: pubblicate dopo la morte di Adorno, nel 1970, sono solo una scelta delle lettere di questo a Benjamin di cui era conservata una copia. Il criterio della scelta, secondo il curatore R. Tiedemann, sarebbe consistito nel privilegiare quelle che trattavano piú minuziosamente di singoli lavori di Benjamin: sempre secondo il curatore, si sarebbero poi omessi i passi che non si riferivano direttamente ai lavori di Benjamin o che contenevano osservazioni personali. Esistono anche delle lettere di Adorno a Benjamin, contenute nelle *Briefe* di quest'ultimo, ma anche questa volta si tratta di una scelta non integrale, compiuta in questo caso dallo stesso Adorno nel 1966. Anche a voler prescindere da queste circostanze, il carteggio si inserisce in ogni caso, anzi in un certo senso deriva direttamente, da una polemica che è necessario ricordare, proprio per poterlo collocare in giusta luce.

Benjamin si suicida il 27 novembre 1940, a Port Bou, nei Pirenei, con in tasca il visto per gli Stati Uniti procuratogli da Horkheimer. Un primo rifiuto delle autorità di frontiera spagnole a far passare i profughi provenienti dalla Francia, lo ha fatto disperare di poter sfuggire all'avanzata delle truppe naziste. In realtà ad ucciderlo è stata la sua sensibilità morbosamente apprensiva: la chiusura della frontiera è solo provvisoria e dopo non molte ore gli altri profughi la potranno varcare tranquillamente. La produzione benjaminiana, prematuramente interrotta dalla tragica e assurda morte, resta praticamente sconosciuta nel dopoguerra. I saggi di Benjamin, autore che anche da vivo era rimasto ai margini dell'attenzione del mondo filosofico e letterario, sono sperduti per lunghi anni in vecchie riviste, molte delle quali sono ormai cessate o sono

⁶⁴ Cfr. la trad. it. in *Angelus Novus*, cit.

⁶⁵ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, New York 29 febbraio 1940, in *Über W. Benjamin*, cit., p. 157.

andate distrutte negli incendi della guerra. *Outsider* da vivo, egli rischia di venir dimenticato completamente da morto. Nel 1955 il silenzio è rotto dalla pubblicazione a cura di Adorno di una prima scelta di scritti benjaminiani, che incontra immediatamente l'interesse degli studiosi⁶⁶; è solo la prima di tutta una serie di pubblicazioni di testi di Benjamin in edizioni curate quasi sempre da Adorno o dal discepolo Tiedemann⁶⁷.

La *Rezeption* del pensiero dello sfortunato amico viene così caratterizzata fortemente da Adorno, sia con la scelta degli scritti, sia con le numerose prefazioni che ne accompagnano le edizioni⁶⁸. Ciò dipende anche dal fatto che il Benjamin-Archiv, contenente un'enorme quantità di materiale, è custodito dallo stesso Adorno. Anche l'unica monografia di un certo rilievo su Benjamin è di scuola adorniana: si tratta degli *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* di Rolf Tiedemann, che si basano su quel materiale inedito che egli è stato autorizzato da Adorno a consultare⁶⁹. Questa monopolizzazione degli inediti, il rifiuto di lasciarne la consultazione libera a tutti gli studiosi qualificati, cominciano a suscitare un certo risentimento in alcuni ambienti intellettuali. Il *casus belli* è dato dall'uscita nel 1966 delle *Briefe* di Benjamin⁷⁰. Sul numero 3 di « Merkur » (1967), esce un articolo di Heissenbüttel⁷¹ che accusa Adorno di avere sempre interpretato in maniera parziale e forzata Benjamin. Non solo mediante le prefazioni, ma anche con i criteri di scelta delle edizioni, egli avrebbe cercato sistematicamente di presentare in una luce a sé favorevole le controversie teoriche che intercorsero tra lui e Benjamin durante l'esi-

⁶⁶ Si tratta di W. Benjamin, *Schriften*, Hrsg. von Th. W. Adorno u. G. Adorno, Frankfurt am Main 1955; trad. it. *Angelus Novus*, cit.

⁶⁷ *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1961; *Deutsche Menschen*, Frankfurt 1962; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt 1963; etc.

⁶⁸ Queste prefazioni, assieme agli articoli e agli scritti in genere di Adorno su Benjamin, sono state raccolte in Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, cit.

⁶⁹ R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1964. Si tratta del lavoro con cui Tiedemann ottenne il dottorato presso l'università di Francoforte; Adorno, che ne era il relatore, scrisse anche l'introduzione al testo.

⁷⁰ W. Benjamin, *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966 (2 Bd.); trad. it. [parziale] *Lettere 1913-1940*, Torino 1978.

⁷¹ H. Heissenbüttel, *Von Zeugnis des Fortlebens in Briefen*, in « Merkur », XXI (1967), n. 3.

lio. Ma è solo l'inizio: l'affaire vero e proprio si palesa, in tutta la virulenza dei suoi toni, con il numero monografico che « Alternative », dedica nel 1967 a Benjamin⁷². A partire dalla scoperta di altri testi inediti di Benjamin a Potsdam, le accuse contro le edizioni Adorno-Tiedemann si fanno più determinate e più gravi. Adorno avrebbe usato della situazione di dipendenza economica di Benjamin dall'*Institut für Sozialforschung* per esercitare pressioni ricattatorie sul suo sviluppo teorico, e in particolare per soffocare quegli stimoli in direzione del marxismo che Benjamin riceveva dalla sua amicizia con Brecht. Ecco che allora tutta l'edizione adorniana delle opere di Benjamin sarebbe viziata da esclusioni ed omissioni, volte a nascondere il vero carattere della discordia, tra di loro a suo tempo sviluppatasi; l'epistolario in particolare sarebbe stato fatto oggetto di censure intenzionali di grave entità. Le accuse si fanno gravissime e la polemica dilaga, con toni sempre più accesi, sulle colonne del « Frankfurter Rundschau », tra smentite degli interessati e controsmentite della redazione di « Alternative »⁷³. La contestazione studentesca, che già non aveva risparmiato Adorno, si intreccia alla polemica esasperandone i toni e accentuandone i lati scandalistici. Le precisazioni filologiche di Tiedemann in « Das Argument » (1968) non riescono in questa situazione ad essere particolarmente convincenti⁷⁴. Saranno gli articoli della Arendt su « Merkur » a segnare il passaggio ad una fase più costruttiva della polemica⁷⁵. Non

⁷² *Benjamin-Sondernummer*, in « Alternative » (1967), n. 56/57; il numero contiene contributi di R. Heise, P. Gruchot, H. Lethen, H. H. Holz, H. D. Kittsteiner, H. Brenner.

⁷³ « Frankfurter Rundschau »: 19.1.1968 (W. Schütte); 24.1.1968 (S. Unsel); 25.1.1968, 29.1.1968 (Redazione di « Alternative »); 7.2.1968 (R. Tiedemann); 28.2.1968 (Redazione di « Alternative »); 6.3.1968 (Th. W. Adorno). L'intervento di Adorno, intitolato *Interimsbescheid*, è stato poi raccolto nel già citato *Über Walter Benjamin*; la polemica pare addolorò e amareggiò moltissimo Adorno, già sconvolto dal rivolgersi contro di lui della contestazione studentesca.

⁷⁴ R. Tiedemann, *Zur "Beschlagnahme" Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt*, in « Das Argument », X (1968), n. 2. In risposta a questo intervento la redazione di « Alternative » pubblicò un secondo numero monografico dedicato a Benjamin, il n. 59/60, aprile-giugno 1968.

⁷⁵ H. Arendt, *Walter Benjamin*, pubblicato in tre parti sui numeri 1/2, 3 e 4 di « Merkur » (1968). Nell'ottobre del 1971 esce un numero monografico dedicato a Benjamin della rivista « Text + Kritik » (n° 31) che segna il definitivo passaggio dalla polemica allo studio attento dei problemi testuali e interpretativi. Oltre ad alcuni contributi critici assai interessanti su Benjamin, esso contiene anche un

si è trattato infatti di una polemica inutile: se le accuse piú scandalistiche si riveleranno, ad una disamina piú pacata, inconsistenti, e se anche le « manomissioni » testuali verranno in seguito ridimensionate, resta l'indubbia e utile rilevazione di una certa unilateralità nella prima *Benjamin-Rezeption*. Le differenze tra i due pensatori cominciano a venire sottolineate, così come pure quelle tra la prima e la seconda fase del pensiero di Benjamin. Oggi, ad alcuni anni di distanza dalla polemica, le interpretazioni di Benjamin sono molteplici. Accanto a quella adorniana, portata avanti da Tiedemann e Schweppenhäuser⁷⁶, vi è anche quella di autori che si richiamano al marxismo e alla seconda fase benjaminiana. Questa corrente interpretativa è forse la piú popolare al momento attuale e comprende nomi come Scharang, Holz, Wawrzyn e altri⁷⁷; i loro contributi critici si soffermano in particolare sull'estetica benjaminiana, letta in chiave alternativa a quella adorniana. Non mancano poi altri indirizzi critici, tra cui citiamo, per le caratteristiche di originalità, quello della Arendt, teso a polemizzare tanto con quello adorniano, tanto con quello marxista⁷⁸.

Ai fini della nostra indagine tuttavia, questa letteratura critica non risulta di grande utilità, giacché si tratta, nella maggioranza dei casi, di scritti mossi da interessi piú di ordine teorico che storiografico, dove l'obiettivo di fondo non è tanto la ricostruzione in sé delle differenze intercorrenti tra le posizioni di Adorno e quelle di Benjamin, quanto la dimostrazione di una certa tesi interpretativa e, mediatamente, di un certo orientamento teorico ed ideologico — ad esempio in campo estetico — dell'autore stesso dello studio critico. La polemica ha anche prodotto tutta una serie di pubblicazioni di materiali benjaminiani prima inediti, come le varie versioni dell'opera sui *Passages*, e in particolare della sezione dedicata a Baudelaire⁷⁹. Anche le lettere che ab-

elenco delle tesi e degli studi aventi ad oggetto Benjamin che erano in corso in Germania, nonché utili informazioni bibliografiche e filologiche.

⁷⁶ R. Tiedemann, *Nachwort*, in W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Frankfurt am Main 1969; H. Schweppenhäuser, *Einleitung*, in W. Benjamin, *Über Haschisch*, Frankfurt am Main 1972.

⁷⁷ M. Scharang, *Zur Emanzipation der Kunst*, Neuwied 1971; H. H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, Neuwied 1972; L. Wawrzyn, *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*, Darmstadt und Neuwied 1973.

⁷⁸ H. Arendt, *Benjamin Brecht. Zwei Essays*, München 1971.

⁷⁹ Cfr. *Der Flaneur* [a cura di R. Tiedemann], in « Neue Rundschau », LXXVIII (1967), n. 4, pp. 549-574; *Die Moderne* [a cura di R. Tiedemann], in

biamo visto, si situano, di fatto, all'interno di questa polemica: se per un lato non ci si può che rallegrare della loro pubblicazione, dall'altro evidentemente non si può escludere la possibilità che i criteri di edizione abbiano risentito in qualche modo del clima in cui la raccolta è nata.

Premessa questa cautela, che ci ha costretti ad un lungo *excursus*, possiamo ora passare ad indicare gli eventuali elementi utili per la nostra indagine, che paiono ricavabili dal carteggio in questione; in questo cercheremo di attenerci il piú possibile ai dati reali, senza farci influenzare troppo dalle interpretazioni globali che son state date delle differenze intercorrenti tra le posizioni di Adorno e di Benjamin. Gli elementi obiettivi ricavabili dal carteggio parrebbero cosí riassumibili:

a) A partire fin dalla prima lettera, e cioè dal dicembre del 1934, Adorno rivolge rilievi critici alle posizioni di Benjamin.

b) Tale atteggiamento critico non è uniforme nel tempo, ma presenta una tendenza costante all'accrescimento: appena presente nella lettera del dicembre 1934, diventa marcato in quella del '35, aumenta ancora in quella dell'anno successivo, per raggiungere il suo apice in quella del '38 e poi ridiscendere nuovamente nell'anno seguente (nuova versione del saggio su Baudelaire).

c) I rilievi negativi non sono gli unici, ma si accompagnano ad altri, di tipo positivo; questi ultimi hanno un andamento opposto ai primi: piú frequenti nelle prime lettere, spariscono praticamente in quella del '38, per poi riprendere l'anno successivo.

d) Oggetto delle lettere non sono argomenti teorici generali, ma singoli testi di Benjamin. Il dissenso o l'assenso espresso da Adorno non riguarda quindi aspetti in genere del pensiero di Benjamin, ma opere ben precise di un periodo ben preciso: il saggio su Kafka, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, e le due versioni del saggio su Baudelaire.

e) Adorno contrappone esplicitamente ai testi che Benjamin gli sottopone, altri testi dello stesso Benjamin, soprattutto *Il dramma*

«Das Argument», X (1968), n. 1/2, pp. 44-73; *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, [a cura di] R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1969; *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, [a cura di] R. Heise, Berlin 1971. A partire dal 1972 è iniziata infine la pubblicazione dei *Gesammelte Schriften* di W. Benjamin, sempre a Francoforte, che permettono finalmente agli studiosi di avere una visione organica e completa della produzione benjaminiana.

barocco tedesco, ma anche *Einbahnstrasse*, *Le affinità elettive* e l'inedito « *Primo progetto dei Passages* »; si tratta, in tutti i casi, di testi pubblicati anteriormente al 1930: i primi due nel 1928, il terzo nel 1924-1925 e l'ultimo non pubblicato ma collocabile tra il 1927 e il 1929.

f) Il mutamento di posizioni da parte di Benjamin viene attribuito all'influenza negativa del marxismo di Brecht, un'influenza che soffocherebbe il pensiero originario di Benjamin; di questo pensiero originario vengono altresì sottolineate le comunanze e le concordanze col proprio, fino a parlare di una « base comune ».

Questi dati ci confermano anzitutto quanto avevamo osservato nei capitoli precedenti riguardo all'influenza di Benjamin sulla nascita ed il primo sviluppo della filosofia adorniana: le citazioni entusiastiche delle opere benjaminiane pre-'30, i ripetuti richiami alla comune base filosofica e al comune passato, concordano infatti pienamente con la nutrita presenza, che avevamo rilevato, di motivi benjaminiani nelle opere di Adorno dei primissimi anni '30, dal *Kierkegaard* (1930-33), a *L'attualità della filosofia* (1931), a *Die Idee der Naturgeschichte* (1932). In secondo luogo essi ci forniscono un'indicazione precisa sullo sviluppo successivo di Adorno e sui rapporti con la filosofia di Benjamin in particolare: a partire dall'emigrazione inglese, e cioè dal 1934-35 in poi, si fa sempre più marcata una differenziazione tra le posizioni di Adorno e quelle del maestro di un tempo; tale differenziazione si fa via via più radicale fino a diventare contrasto quasi completo nel 1938.

Se fin qui si tratta di dati obiettivi, entriamo facilmente nel campo delle ipotesi, se vogliamo poi cercare di precisare le modalità e le ragioni del distacco di Adorno da Benjamin. Il problema è infatti che esso coincide temporalmente con una notevole evoluzione delle posizioni benjaminiane in direzione materialistica, contemporanea a sua volta dell'amicizia di questo con Brecht. È evidente che allora molto dipende dal giudizio che vien dato di questa evoluzione di Benjamin: se la si vede come uno sviluppo necessario, o per lo meno conseguente, della produzione precedente, ecco che allora l'atteggiamento di Adorno vien spiegato come un rifiuto ad accettare gli esiti materialistici di un certo pensiero; se invece si accentuano gli elementi di contrasto tra la fase « materialistica » e la precedente fase « teologica » di Benjamin, l'opposizione di Adorno si presenta come una comprensibile e quasi doverosa difesa di Benjamin contro Benjamin stesso. Ora se si considera che Benjamin è autore ancora più esoterico di Adorno e che in lui la

predilezione per il frammentario si spinge a volte all'incomprensibilità, si capisce quanto sia difficile venir a capo del problema, e come in ogni caso sia facile trovar pezzi d'appoggio per un'ipotesi piuttosto che per l'altra. Limitandoci tuttavia alla sola considerazione delle lettere, possiamo ricavare almeno un'indicazione dei principali elementi di dissidio con Benjamin, che forse ci può riuscire di una qualche utilità:

a) la categoria di « immagine dialettica », erroneamente immanentizzata e psicologizzata;

b) la categoria di « merce », insufficientemente articolata in base al solo valore d'uso;

c) l'identificazione immediata di arte auratica e arte autonoma e la conseguente attribuzione di valore reazionario all'arte autonoma;

d) l'attribuzione immediata all'arte « tecnologica » e di massa, in particolare cinema, di un valore rivoluzionario;

e) la concezione romantico-anarchica della coscienza del proletariato come immediatamente rivoluzionaria e il misconoscimento del ruolo leninista dell'intellettuale;

f) l'eccessiva fiducia nel materiale lasciato a sé stesso, puramente elencato senza interpretazione, e l'eccessiva diffidenza verso la teoria;

g) l'assenza del momento della mediazione nell'interpretazione materialistica dei fenomeni sovrastrutturali, interpretazione che vien fatta consistere nel loro riferimento immediato a singoli aspetti corrispondenti della struttura, senza la mediazione indispensabile del riferimento alla tendenza complessiva della società.

Questi motivi di dissenso sono in un certo senso riassumibili — come del resto fa lo stesso Adorno — sostanzialmente in due: l'influenza del marxismo brechtiano e la carenza dialettica.

Per quanto riguarda il brechtianesimo, indubbiamente è Benjamin ad aver cambiato le sue posizioni originarie; ma per quanto riguarda la dialettica è Adorno — e questo egli non lo ammette — ad aver modificato le proprie. Il dissidio tra Benjamin e Adorno non può venir spiegato unilateralmente come dovuto all'amicizia del primo con Brecht, ma va visto come conseguenza delle diverse evoluzioni di entrambi gli autori che, da una base molto simile, per non dire comune, si indirizzano poi in direzioni molto differenti. Se Benjamin va verso Brecht ed il suo materialismo, Adorno va verso Hegel e la sua dialettica. Se è vero che indubbiamente molti passi di *L'opera d'arte nel periodo del-*

la sua riproducibilità tecnica o del saggio su Baudelaire sono difficilmente compatibili col *Dramma barocco tedesco*, è pure vero che certe affermazioni contenute nelle lettere di Adorno sono almeno altrettanto poco conformi alla sua prolusione accademica del 1931. La disamina di quest'ultima, come pure degli altri scritti di questo periodo, quali *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, ci aveva infatti mostrato quale profonda ostilità Adorno, fedele discepolo in questo di Benjamin, mostrasse per l'idealismo e per la sua presuntuosa « intenzione alla totalità »:

Chi oggi sceglie il lavoro filosofico come professione deve rinunciare all'illusione con la quale prendevano precedentemente l'avvio i progetti filosofici: che sia possibile afferrare, in forza del pensiero, la totalità del reale⁸⁰.

La volontà di « rinunciare alla domanda relativa alla totalità », induceva allora Adorno ad affermare che l'interpretazione filosofica doveva « imparare a farcela senza la funzione simbolica, nella quale finora, almeno nell'idealismo, il particolare pareva rappresentare l'universale », e riusciva invece solo « facendo uso della composizione dell'infinitamente piccolo », della « costruzione di piccoli elementi privi di interesse »⁸¹. Ora invece parla di una « tendenza complessiva », di un « processo complessivo » di ogni epoca, al quale bisogna riferirsi come mediazione indispensabile per interpretare correttamente i singoli fenomeni culturali. La diffidenza per il momento « intenzionale », per il momento teorico che si sovrappone pericolosamente all'obiettiva composizione del materiale, sembra venir meno, sostituita da una vigorosa sottolineazione della necessità dell'interpretazione teorica del materiale, pena l'incomprensibilità del materiale lasciato solo con sé stesso. Il richiamo all'indispensabilità della mediazione dialettica sostituisce l'insistenza sulla necessità di procedere per semplici « tentativi di disposizione » dei singoli elementi e per « costellazioni ».

In altri termini, quando Adorno rimprovera a Benjamin la sua « disciplina ascetica », consistente nel limitarsi a « comporre » degli elementi materiali, « senza interpretazione teorica », non si rende conto di rimproverare in fondo sé stesso quando affermava, pochi anni addietro, i vantaggi del metodo meramente compositivo e micrologico, e proclamava l'opposizione ad ogni pretesa alla totalità. Non è solo quin-

⁸⁰ Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 3.

⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

di Benjamin a cambiare, dopo il suo avvicinamento a Brecht, ma anche Adorno, il quale probabilmente deve essere sempre più sensibile alla lezione hegeliana ed hegel-marxista, sempre più attento all'esigenza di non limitarsi all'esperienza isolata, ma di ricercare la mediazione con la totalità. Per il vero, egli non parla ancora di totalità, ma di « tendenza generale » o « processo generale », tuttavia è ormai molto chiara la strada su cui si sta muovendo.

Difficile indicare l'origine di questo progressivo avvicinamento ad Hegel. Il fatto che la lettera che rivendica l'essenzialità della mediazione con la « tendenza generale » sia appena successiva all'emigrazione in America — la lettera è del novembre 1938, l'arrivo a New York del febbraio — induce a ricercare in questo mutamento di ambiente una possibile causa. Del resto anche il primo saggio in cui compare questa tematica, *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascoltatore*, è proprio del medesimo anno; interessante, per quanto riguarda quest'ultimo scritto, è poi il contesto in cui la tematica si presenta inserita:

Non risolverebbe nulla cercar di « verificare » il carattere di feticcio della musica esaminando le reazioni degli ascoltatori con interviste e *tests*: se qualcuno ci si provasse, si troverebbe inopinatamente burlato. Anche nella musica come in tutte le altre manifestazioni dello spirito la tensione tra la parvenza e l'essenza si è talmente accresciuta che ormai più nessuna parvenza può documentarne l'essenza (cfr. Max Horkheimer, *Der Neueste Angriff auf die Metaphysik*, in « *Zeitschrift für Sozialforschung* », VI, 1937, pp. 28 ss.). [...] Ponendo all'ascoltatore la domanda primitiva se un pezzo gli piace o non gli piace, si pensa di rendere trasparente e di eliminare tutto quanto il meccanismo [*gesamte Mechanismus*]: e invece questo entra attivamente in moto proprio quando si pone questa domanda. [...] Gli oposti poli di produzione e consumo sono sempre strettamente interdipendenti, nel senso che il loro rapporto non li riguarda isolatamente; e la loro mediazione non si sottrae affatto all'ipotesi teorica⁸².

Il ricorso ad Hegel si colloca infatti qui nell'ambito della polemica

⁸² Th. W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in « *Zeitschrift für Sozialforschung* », VII (1938), n. 3, pp. 321-355; ripubblicato in *Dissonanzen*, cit.; trad. it. *Il carattere di feticcio in musica*, in *Dissonanze*, Milano 1959, pp. 31-32. Da tenere presente che la traduzione italiana citata, si basa sulla versione del saggio pubblicata in *Dissonanzen* nel 1956, versione che non risulta identica a quella originale del 1938. Trattandosi tuttavia, come afferma lo stesso Adorno nella *Prefazione*, di differenze e omissioni « trascurabili », si è deciso, per criteri di uniformità e di comodità del lettore, di ricorrere ugualmente, qui ed in seguito, alla traduzione italiana esistente.

con i metodi empiristici della sociologia positivista americana, tutta presa dal culto per i fatti obiettivi, e si svolge mediante un esplicito richiamo ad Horkheimer. Ciò sembra convalidare l'ipotesi di un Adorno che si avvicina ad Hegel per reazione al clima culturale positivista trovato in America e soprattutto per l'influenza determinante di Max Horkheimer e della teoria critica in genere. Tuttavia non bisogna dimenticare che se il richiamo alla « tendenza complessiva » e alla « mediazione » è contemporaneo all'emigrazione negli USA, l'esigenza della « dialettizzazione » è già espressa chiaramente nelle lettere anteriori all'emigrazione americana. Ancora una volta troviamo così confermato quanto abbiamo avuto più volte modo di affermare: se per un lato l'esperienza americana è indispensabile per la piena maturazione del pensiero di Adorno, per l'altro essa è appunto piena maturazione di tendenze già formate almeno nelle linee generali, prima di tale esperienza. Un analogo rilievo l'avevamo fatto per le posizioni di Adorno in campo musicale ed estetico in particolare; a questo proposito possiamo ora aggiungere che anche l'atteggiamento profondamente critico per l'arte « riproducibile tecnicamente » e per il cinema in particolare, non è un risultato come si vede esclusivamente dell'emigrazione statunitense, ma è presente, naturalmente in modo ancora tutto da articolare, già nel periodo di Oxford. Nella lettera del '36 su *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, abbiamo infatti trovato, seppur appena accennati, alcuni capisaldi della critica al cinema della *Dialettica dell'Illuminismo*: il problema del cinema non è semplicemente dell'uso « cattivo », « capitalista » che di esso vien fatto, ma è che lo stesso linguaggio cinematografico e le stesse reazioni prodotte da tale linguaggio sullo spettatore sono « in sé » « cattive » fin dall'inizio e a prescindere dal loro uso.

Prima di concludere, dobbiamo aprire una breve parentesi, su quanto di queste lettere non ritroveremo invece più nella produzione successiva. Si tratta del linguaggio politico usato specialmente proprio nella lettera appena richiamata e che scomparirà invece in seguito: « proletariato », « società comunista », « rapporto degli intellettuali col proletariato » sono termini che non incontreremo più nel vocabolario di Adorno. E non si tratta solo di una questione terminologica. Quando egli, dopo essersi richiamato a Lenin e alla sua teoria della coscienza di classe, conclude le sue osservazioni sullo scritto di Benjamin con l'affermazione: « Le poche frasi sulla disintegrazione del proletariato

come 'massa' attraverso la rivoluzione si annoverano tra le piú profonde e potenti di teoria politica, che mi sia stato dato di incontrare da che lessi *Stato e Rivoluzione* »⁸³, è evidente che siamo di fronte ad una precisa scelta, la stessa scelta che gli fa affermare che « nella società comunista il lavoro sarà cosí organizzato che gli uomini non saranno piú cosí stanchi e non saranno piú cosí instupiditi da aver bisogno della distrazione [del cinema] »⁸⁴. Il fatto che Adorno sia ostile a Brecht, che guardi con sospetto alle esaltazioni benjaminiane dell'arte popolare, e che consideri negativamente i nuovi orientamenti marxisti di Benjamin, non vuol necessariamente dire che egli si ponga, per ora, in polemica col marxismo. Anzi nella lettera che stiamo citando, Adorno non si richiama solo al marxismo, ma anche a Lenin e al comunismo. Si potranno anche fare delle obiezioni alla correttezza o meno di questo « comunismo », ma sta di fatto che egli sembra credersi comunista in questo periodo. Vi sono anche testimonianze di contemporanei che parlano della convinzione del giovane Adorno di essere il difensore del vero marxismo, e delle sue simpatie, nella prima metà degli anni '30, per il partito comunista tedesco e per il Cremlino⁸⁵. È interessante poi osservare come in questa lettera, come già anche, seppur meno esplicitamente, in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, egli giustifichi la sua concezione dell'arte autonoma in base a considerazioni di carattere politico: l'arte popolare si fida romanticamente della coscienza del proletariato, l'arte autonoma invece, « leninisticamente », mantiene la giusta funzione direttiva degli intellettuali. Si potrà anche obiettare che questa giustificazione rivoluzionaria e comunista non è del tutto conseguente e convincente, resta però il fatto, difficilmente smentibile, che la teoria adorniana del valore eversivo dell'arte autonoma non è solo la figlia del pessimismo americano, ma nasce accompagnata da queste considerazioni di carattere politico-rivoluzionario. Si potrà anche attribuire un carattere elitario e poco politico alla concezione adorniana dell'autonomia artistica, bisogna però anche prender atto che, nelle originali intenzioni dell'autore, essa voleva e credeva di rispondere ad esigenze politiche e rivoluzionarie.

⁸³ Th. W. Adorno, Lettera a W. Benjamin, Londra 18 marzo 1936, in *Über W. Benjamin*, cit., p. 134.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁵ P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno*, cit., pp. 13-14.

Ma torniamo al problema centrale, quello dei rapporti Adorno-Benjamin. Il carteggio sembra dunque indicare come nella seconda metà degli anni '30, in coincidenza con l'emigrazione parziale in Inghilterra, Adorno, seppur ancora fortemente influenzato da Benjamin, matura una sua critica del maestro e una sua emancipazione. Il principale limite che rileva nella filosofia di Benjamin è quello di non conoscere la mediazione con la totalità, di fermarsi ad una mera micrologia frammentaria. Questa critica, già presente nel carteggio, verrà piú tardi formulata con estrema incisività in questi termini:

Non gli [Benjamin] preme tanto di ricostruire la totalità della società borghese, quanto piuttosto di porla sotto la lente come un che di cieco, di legato alla natura, di confuso. In questo il suo metodo micrologico e frammentario non ha mai completamente assimilato la concezione della mediazione universale, che, in Hegel come in Marx, istituisce la totalità. Senza mai deflettere egli tenne fermo al suo principio che la piú piccola cellula di realtà intuita controbilancia tutto il resto del mondo. L'interpretare materialisticamente i fenomeni significava per lui non tanto spiegarli in base al tutto sociale, quanto riferirli immediatamente, nel loro isolamento, a tendenze materiali e a lotte sociali⁸⁶.

Ciò non significa che Adorno abbandoni le istanze benjaminiane di tipo micrologico: egli, e lo dimostreranno i suoi testi successivi, primo fra tutti i *Minima Moralia*, continuerà a credere nella validità dell'attenzione all'infinitamente piccolo e all'apparentemente trascurabile, nel valore dell'esperienza non regolamentata, e nella forma espositiva del saggio e del frammento. Il suo tentativo sarà piuttosto di far coesistere appunto attenzione micrologica e riferimento alla totalità, riflessione del tutto ed evidenza del particolare, aforismi e intenzione sistematica, Benjamin ed Hegel. Un tentativo evidentemente di non facile attuazione, a proposito del quale è stato osservato che

resta l'impressione che il desiderio di fare delle esperienze idiosincroniche di singoli fenomeni culturali e fatti sociali un punto di partenza di una riflessione non regolamentata, venga limitato da risultati che sempre son già fissi. [...] Lo stupore e la meraviglia, prima ancora di potersi sviluppare per bene, approdano subito « al principio che tutto strega ». Da qui viene il generoso impiego di formule linguistiche come *stets noch, immer schon, seit je* [tutti rafforzativi di « sempre »]⁸⁷.

⁸⁶ Th. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, trad. it. cit., p. 242. Lo stesso tema appare ripreso anche in *Dialettica e positivismo in sociologia*, trad. it. cit., p. 52.

⁸⁷ B. Lindner, *Herrschaft als Trauma*, in « Text + Kritik », *Sonderheft Theodor W. Adorno*, cit., pp. 79-80.

In ogni caso certo è che Adorno crederà sempre nella possibilità della sua attuazione, e riterrà sempre che totalità e micrologia, esperienza individuale e riflessione, lungi dall'essere opposti inconciliabili, siano invece momenti tra loro complementari ed indispensabili. L'insistenza crescente che Adorno porrà sull'importanza della totalità, nel disvelamento della quale egli vedrà il compito essenziale del pensiero, non significherà mai un abbandono della micrologia: se il singolo fenomeno dipende dal tutto, è anche vero che il tutto è nascosto nel singolo fenomeno, e anzi è coglibile concretamente solo in esso. Uno degli aspetti più distintivi della totalità adorniana sarà proprio il rapporto indissolubile con la quale essa si presenta legata con il metodo micrologico: « Poiché il singolo fenomeno nasconde in sé tutta la società, la micrologia e la mediazione attraverso la totalità si contrappuntano a vicenda »⁸⁸.

⁸⁸ Th. W. Adorno, *Dialettica e positivismo in sociologia*, trad. it. cit., p. 52.

VII

L'EMIGRAZIONE NEGLI U. S. A. :
IL PERIODO NEWYORKESE ED IL RADIO PROJECT
(1938 - 1940)

Quando Adorno, nel febbraio del 1938 giunge a New York assieme a Gretel Karplus, che nel frattempo ha sposato, la situazione economica dell'Istituto non è molto rosea, a causa del ribasso borsistico dell'estate '37 e di alcuni investimenti immobiliari sbagliati. Fortunatamente almeno la sede è garantita: un edificio al numero 429 della 117^a strada, offerto gentilmente dal Presidente della *Columbia University*, Nicholas Murray Butler, fin dal 1934, anno in cui Horkheimer è giunto a New York. Nuovi compiti si sono tuttavia imposti all'Istituto, non previsti dal suo statuto: gli aiuti agli intellettuali tedeschi emigrati. Tra onorari per articoli pubblicati o non pubblicati, borse di studio e spese per la stampa di libri, esso si trova costretto ad aiutare in questo periodo circa duecento studiosi esuli. Trovare altri sussidi negli Stati Uniti non è facile: la scelta di continuare ad usare il tedesco come lingua delle pubblicazioni non contribuisce certo ad attirare gli interessi del mondo culturale americano, già tanto distante con il suo empirismo dall'atteggiamento piú teorico e speculativo dell'Istituto. La fama di marxisti ed il patto Hitler-Stalin rischiano poi addirittura di tramutare l'indifferenza in diffidenza ed ostilità; proprio per evitare ciò, l'Istituto incomincia fin d'ora a praticare una sorta di autocensura preventiva sul proprio linguaggio: già nel '37 Horkheimer invita Adorno ad evitare parole politicamente pericolose, come per esempio « materialistico »¹. A causa di queste ristrettezze economiche, Horkheimer ha dovuto attendere per invitare Adorno a New York che si trovasse un'occasione

¹ H. Gumnior - R. Ringuth, *Horkheimer*, cit., pp. 58-60; M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., pp. 113-115.

di lavoro fuori dell'Istituto. Tale occasione si era presentata nell'autunno del 1937 sotto forma di un'offerta di Paul F. Lazarsfeld, direttore del *Princeton Radio Research Project*: un posto a mezza giornata come direttore del *Music Study* di questo progetto di ricerca. Così i primi tre anni dell'emigrazione americana di Adorno lo vedono dedicare gran parte delle sue energie a questo *Radio Research Project*, che ha sede a Newark, nel New Jersey, ed il resto all'Istituto, situato a New York.

L'esperienza col *Radio Project* ha un'influenza notevole sullo sviluppo di Adorno; fortunatamente possediamo su di essa una particolareggiata testimonianza autobiografica, *Esperienze scientifiche in America*, che è probabilmente uno dei suoi saggi autobiografici di maggiore estensione. Il testo è in gran parte una ricostruzione — non priva di un sottile senso dell'umorismo — delle difficoltà incontrate per inserirsi nel *Radio Project*:

Alla prima impressione, tuttavia, non riuscii a capire molto delle ricerche che si stavano attuando. Mi aggiravo, per esortazione di Lazarsfeld, da una stanza all'altra, e mi intrattenevo con i collaboratori: sentivo espressioni come *likes and dislikes study* (indice di gradimento), *success or failure of a programme* (successo o insuccesso di un programma), e simili, del contenuto insito nelle quali riuscivo ad immaginarmi ben poco. Compresi tuttavia, per quanto mi fu possibile, che si trattava della raccolta di dati che dovevano tornare a vantaggio degli uffici per la pianificazione nel settore *mass-media*, sia direttamente dell'industria, sia delle commissioni di consulenti culturali e di simili sodalizi. Per la prima volta avevo così davanti agli occhi la « ricerca amministrativa »: non ricordo più oggi se fu Lazarsfeld a coniare quest'espressione e il relativo concetto, oppure io, nel mio stupore per un tipo di scienza orientato in senso immediatamente pratico e per me del tutto inconsueto. [...] La direzione conoscitiva da me indicata durante i miei primi trentaquattro anni di vita fu completamente speculativa, intendendo qui questo termine nella sua accezione semplice, pre-filosofica, sebbene in me si connettesse in realtà con intenzioni filosofiche. Sentivo come conforme al mio orientamento intellettuale e come dotata di oggettività *l'interpretazione* dei fenomeni, e non il mero accertamento dei fatti, l'ordinarli, il classificarli, il metterli insomma a disposizione come informazione; non solo nella filosofia ma anche nella sociologia².

Il risultato è che Adorno non riesce a comprendere che cosa ci si aspetti da lui:

² Th. W. Adorno, *Scientific Experiences of a European Scholar in America*, in « Perspectives in American History », Harvard University, vol. II (1968); trad. tedesca *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*, in « Neue deutsche Hefte », XVI (1969), n. 2; raccolto poi in *Stichworte*, cit.; trad. it. in *Parole chiave*, trad. cit., pp. 160 e 164.

Ricordo ancora come rimasi confuso, quando il mio collega (che nel frattempo è morto) Franz Neumann, dell'Istituto per la ricerca sociale, l'autore di *Behemot*, mi chiese se i questionari del *Music Study* erano già stati spediti, mentre io non sapevo ancora se in generale si sarebbe potuto soddisfare, con l'uso dei questionari, alle questioni che ritenevo essenziali. E non lo so neppure adesso: tale problema non è stato ancora risolto in modo abbastanza energico. Invero, e in ciò certamente consisteva il mio fraintendimento, non ci si era affatto aspettati da me delle intuizioni centrali sul rapporto tra musica e società, bensì solo delle informazioni utili. Provavo una forte ripugnanza ad adeguarmi a questa esigenza; probabilmente, come osservò Horkheimer incoraggiandomi, data la mia indole e il mio orientamento intellettuale, non ne sarei stato capace neppure se lo avessi voluto³.

Questa incapacità di adattarsi ai metodi di ricerca del *Radio Project* viene scambiata dai suoi collaboratori e dai superiori per un atteggiamento di sdegnosa superiorità e presunzione intellettuale, in modo che i rapporti col resto dello *staff* diventano estremamente difficili. Significativa è a questo proposito anche una lettera di cinque pagine che Lazarsfeld gli scrive in questo periodo per criticarne il comportamento. Secondo il direttore del *Radio Project*, Adorno ostenta un'eccessiva fiducia nelle proprie idee e un fastidioso disprezzo per possibili alternative ad esse, inoltre la sua sicumera, ammantata di fastidiosi latinismi e preziosismi verbali, si accompagna all'ignoranza dei più elementari procedimenti logici, come la semplice verifica empirica di un'assunzione ipotetica; la lettera di Lazarsfeld si conclude poi con espressioni che, nella loro causticità dettata dallo scontro di due temperamenti intellettuali così diversi, hanno anche un'indubbia efficacia per descrivere quello che di fatto è molto probabilmente un aspetto della fisionomia intellettuale di Adorno:

Io e Lei ci troviamo d'accordo sulla superiorità di alcune parti del Suo lavoro, ma Lei pensa che poiché ha fondamentalmente ragione in qualche punto, allora ha ragione dappertutto, mentre io penso che poiché Lei ha ragione in qualche punto, Lei non vede di essere spaventoso in altri⁴.

Il contrasto è del resto in una certa misura inevitabile, per le differenze radicali tra il clima culturale che Adorno ha lasciato nella *Mitteleuropa* e quello che incontra in America, dove l'empirismo regna so-

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ P. Lazarsfeld, Lettera ad Adorno, non datata ma risalente probabilmente all'estate del 1939, Archivio Lazarsfeld, riportata in parte in M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., p. 223.

vano; oltretutto egli non si accosta a questo diverso clima in una università, il che senz'altro sarebbe stato meno traumatico, ma in un progetto di ricerca sociologico, in un'organizzazione culturale cioè completamente diversa, per le finalità pratiche che la sostengono, da quella universitaria tradizionale. Nel caso di Adorno, il contrasto viene poi ulteriormente esasperato dalla sua indole e dal suo orientamento intellettuale, come, del resto, abbiamo visto che egli stesso ammette. Convinto assertore dell'autonomia relativa della musica e della necessità di una sua considerazione rigorosamente immanente, egli stesso musicista, Adorno non è certo nella predisposizione migliore per accettare un approccio sociologico della musica, esteriore, basato non sulle strutture musicali interne, ma sulle reazioni degli spettatori. Tenace propugnatore dell'importanza del linguaggio, fautore di una prosa immaginifica, esoterica e aforismatica, egli non è certo l'intellettuale più adatto a conformarsi al linguaggio essenziale, schematico e quantificabile dei formulari d'inchiesta. Ma oltre che di formazione culturale, è proprio anche una questione di indole. Il disinteresse per ogni attività pratica e l'inidoneità ad essa sono una costante nella sua biografia. Figlio unico, vezzeggiato da due « madri », privo di problemi economici, Adorno non si è mai occupato di problemi pratici, neppure nella forma di un'attività politica o di organizzazione culturale; anche nel lavoro intellettuale, il bisogno di comunicazione e di contatto, per altro vivissimo, si è sempre espresso più nella forma del piccolo circolo ristretto di amici, o nel singolo rapporto di amicizia, che nella partecipazione ad organismi collettivi che non fossero l'università: non dimentichiamo che anche i primi contatti diretti con l'Istituto sono del '38, mentre per una partecipazione attiva alle sue ricerche dobbiamo attendere la seconda metà degli anni '40. La diffidenza di Adorno per la prassi non deriva in effetti solo da motivazioni di ordine teorico, ma ha anche, pur senza naturalmente volerla ridurre a questo, una sua componente psicologica: l'estrema sensibilità, la vulnerabilità emotiva, che abbiamo visto caratterizzare il suo profilo psicologico, lo inducono a sfuggire e temere i traumi connessi ad ogni esperienza pratica. Ciò è provato non solo da alcuni episodi riferiti in *Esperienze scientifiche in America* o nei *Minima Moralia*, ma dal comportamento successivo di Adorno il quale, anche quando, nel periodo postbellico, sarà codirettore dell'Istituto, tenderà sempre, appena possibile, a lasciare i compiti organizzativi al più

dotato di senso pratico Horkheimer, per rinchiudersi nel suo studio privato a scrivere saggi.

Questa prima traumatica esperienza americana lascia numerose tracce sullo sviluppo intellettuale di Adorno e imprime ad esso svolte di rilievo. In primo luogo e piú in generale, è da qui che nasce l'avversione alla « mentalità positivistica », l'atteggiamento intellettuale caratterizzato dall'esaltazione dei dati di fatto, dell'obiettività, dell'*evidence*, della sperimentabilità e della quantificabilità, al quale egli contrapporrà costantemente l'esigenza del rispetto dei momenti speculativi, soggettivi, intuitivi e critici, ossia la « mentalità dialettica ». Probabilmente, proprio grazie all'intensità del trauma riportato col *Radio Project*, Adorno è spinto sulla strada di una serie di riflessioni, che gli permetteranno in seguito di denunciare, in un modo estremamente radicale, i limiti e soprattutto i rischi della mentalità positivistica. La difficoltà incontrata a convertire in termini quantitativi le proprie riflessioni, come richiestogli dai funzionari del *Radio Project*, non è certamente estranea al maturare, da parte sua, di una radicale opposizione al privilegiamento dei metodi quantitativi, e lo scetticismo con il quale i colleghi accolgono le sue intuizioni, da loro considerate con diffidenza perché non-verificate, non gioca certo un ruolo da poco nella formazione dell'ostilità adorniana per la feticizzazione del verificato e nella sempre maggiore fiducia accordata al momento speculativo⁵. L'esperienza del *Radio Project* non sembra però esser semplicemente all'origine dell'atteggiamento adorniano verso il positivismo, ma pare determinarlo, in una certa misura, una volta per tutte. Quando infatti Adorno piú di vent'anni dopo, come in *Dialettica e positivismo in sociologia*, esprimerà le sue posizioni sul positivismo, rivolgerà ad esso critiche che, se paiono adattarsi bene ad un certo empirismo rozzo, caratteristico appunto di una certa sociologia americana pre-bellica, si rivelano invece inadeguate per gli ormai ben piú smalzati e raffinati sviluppi dell'empirismo logico e del razionalismo critico. Le posizioni di Adorno sul positivismo resteranno in fondo sempre legate all'esperienza della ricerca sociale americana e non riusciranno a liberarsi dall'oggetto della loro critica originaria. Ma questo in ogni caso è un problema che non riguarda solo l'atteggiamento verso il positivismo: è un

⁵ Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., pp. 176 e 178-179.

poco una tendenza generale di Adorno, e forse uno dei suoi limiti maggiori, quello di rimanere fissato, una volta formulata, ad una certa valutazione critica, senza curarsi degli sviluppi esterni, siano essi quelli del positivismo o quelli dell'avanguardia artistica. Gli anni passeranno, ma per lui i positivisti, in un certo senso, saranno sempre i colleghi del *Radio Project* e l'avanguardia sarà sempre Kafka.

Un certo sollievo alle difficoltà ambientali egli lo trova in Simpson, un *editorial assistant* affiancatogli dalla direzione. Pur essendo americano di nascita, e legato quindi ai criteri della sociologia empirica, Simpson ha anche interessi di tipo piú teorico, derivatigli da una frequentazione assidua dei testi della sociologia europea, che lo pongono in grado di aiutare ed incoraggiare lo spaesato Adorno:

Preparai dunque negli anni 1938-40, nell'ambito del *Music Study* del *Princeton Radio Research Project* quattro dissertazioni piuttosto importanti, alle quali Simpson collaborò; senza di lui non esisterebbero. La prima aveva per titolo: *A Social Critique of Radio Music*. Apparve nella primavera del 1945 sulla « *Kenyon Review* », ed era una relazione che tenni nel 1940 davanti al circolo dei collaboratori del *Radio Project*, e che spiegava i punti di vista fondamentali del mio lavoro⁶.

Il testo riprende i risultati di un'indagine svolta da Krenek in un saggio del 1938 per la « *Z.f.S.* », *Bemerkungen zur Rundfunkmusik*, nel quale Krenek, a partire da un'inchiesta condotta su molte emittenti radio, concludeva che il mutamento delle modalità dell'ascolto musicale con l'introduzione della radio era sostanzialmente negativo, in quanto comportava la perdita dell'intensità dell'ascolto dal vivo, a vantaggio di un ascolto depersonalizzato, astratto ed oggettivato. Nello sviluppare i risultati di Krenek, Adorno giunge ad osservazioni — dalla consapevolezza dell'estendersi progressivo del monopolio della sfera economica in quella culturale, all'evidenziazione delle tendenze conformistiche della società e dell'industria culturale — che poi vedremo sviluppate piú tardi nella *Dialettica dell'illuminismo*. I punti di vista di *A Social Critique of Radio Music* trovano poi applicazione in altri tre testi, e in primo luogo in *On Popular Music*; questo articolo esce nel primo volume degli « *Studies in Philosophy and Social Science* », la rivista stampata a New York, che ha preso il posto, dall'ottavo numero del 1939, della

⁶ *Ibid.*, p. 181.

« Z.f.S. », non piú pubblicabile, a causa della guerra, dalla Librairie Félix Alcan⁷. Il testo è

una specie di fenomenologia sociale delle canzoni di successo, in cui venne formulata in particolare la teoria della standardizzazione e della pseudo-individuazione, e venne fatta perciò una distinzione netta tra musica leggera e musica seria⁸.

Il terzo studio di Adorno, riguardante la *NBC Music Appreciation Hour*, non viene invece pubblicato; solo una parte di esso apparirà, oltre vent'anni dopo, nel capitolo *Apprezzamento della musica* di *Il fido maestro sostituto*. Sempre in quest'ultimo libro, e precisamente nell'ultimo capitolo, intitolato *Sull'uso musicale della radio*, comparirà anche il « nucleo essenziale » dell'ultimo dei quattro saggi stesi da Adorno nell'ambito del *Radio Project: The Radio Symphony*, del quale una versione abbreviata si trova in *Radio Research 1941*, una pubblicazione del *Radio Project*⁹. Questo studio riprende la tesi di Krenek già esposta, secondo la quale la radio snatura l'ascolto della musica, e l'applica al caso della sinfonia. Lo stesso Adorno ammetterà piú tardi che questa critica della radio è, almeno per quanto riguarda « una delle sue idee centrali », « superata »:

La mia tesi che la sinfonia trasmessa dalla radio non sia piú una sinfonia, infatti, era riconducibile, dal punto di vista tecnologico, alle alterazioni negative del suono, a quella radiofonia allora ancora prevalente, che nel frattempo è stata sostanzialmente eliminata dalle tecniche dell'alta fedeltà e della stereofonia. Penso tuttavia che da ciò non vengano pregiudicate né la teoria dell'audizione atomistica, né la teoria di quel « carattere figurativo » peculiare della musica trasmessa alla radio, che dovrebbe essere sopravvissuto alla distorsione del suono¹⁰.

Pur connessa indubbiamente alla cattiva riproduzione tecnica del suono, caratteristica dei primordi delle trasmissioni, la valutazione negativa della radio non è legata esclusivamente al problema della fedeltà della riproduzione. Il rilievo critico di fondo è quello di costituire in

⁷ Th. W. Adorno, *On Popular Music*, in « Studies in Philosophy and Social Science », IX (1941), n. 1, pp. 17-48.

⁸ Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., p. 181.

⁹ Th. W. Adorno, *The Radio Symphony. An Experiment in Theory*, in *Radio Research 1941*, New York 1941, pp. 110-139; Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt am Main 1963; trad. it. *Il fido maestro sostituto*, Torino 1969.

¹⁰ Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., pp. 182-183.

ogni caso una pericolosa deformazione dell'ascolto musicale: essa priva l'ascoltatore della presenza viva della musica, dell'esperienza diretta dell'ascolto comune, e lo proietta nella freddezza di un tempo serializzato e di un ascolto atomizzato, che preclude la comprensione della totalità del fenomeno estetico. Lungi dal condividere l'ottimismo del positivismo e del marxismo per i nuovi ritrovati tecnologici, Adorno sembra già pienamente consapevole delle loro caratteristiche negative. Anzi nella parte rimasta inedita del testo, che si sofferma sugli effetti negativi della radio, egli arriva ad adombrare l'esistenza di un nesso preciso tra l'effetto standardizzante implicito in un certo ritrovato tecnologico (la radio), e una forma autoritaria di organizzazione della società, anticipando così in un certo senso quell'esposizione del nesso razionalità tecnologica-dominio, che vedrà impegnati Adorno ed Horkheimer negli anni successivi.

Oltre a questi studi, che non incontrano naturalmente il favore degli studiosi statunitensi, Adorno pubblica sulla rivista dell'Istituto, rispettivamente nel 1938 e nel 1939, altri due lunghi saggi: *Sul carattere di feticcio in musica* e *Fragmente über Wagner*. Del primo sappiamo che « abbozzato a Ben Harbor e steso nella veste definitiva a New York nell'estate del '38 », esso « costituisce il primo sedimento delle esperienze fatte dall'autore in America nel periodo in cui diresse la sezione musicale del *Radio Research Project* a Princeton »¹¹. Come appare fin dal titolo, il saggio è centrato sull'applicazione alla musica della teoria marxiana del feticismo della merce. Quanto Marx aveva osservato riguardo all'arcano della merce, il fatto che gli uomini scambino per una realtà oggettiva, naturale, quelli che in realtà sono i prodotti del loro lavoro, e che essi si inchinino davanti a ciò che essi stessi hanno generato, per Adorno, che qui si richiama esplicitamente al primo libro del *Capitale*, si può benissimo applicare alla musica:

A ben guardare, il consumatore idolatra il denaro che spende per un biglietto del concerto di Toscanini. In tal modo egli ha letteralmente « creato » il successo, che reifica ed accetta come un criterio oggettivo, senza più riconoscersi in esso: ma questo successo egli non l'ha « creato » per il fatto che il concerto gli è piaciuto, bensì perché ha comprato il biglietto [...]. La merce consta comunque di valore di scambio e valore d'uso: ma il puro valore d'uso, di cui i beni culturali devono nella società capitalistica conservare l'illusione, viene sostituito dal puro valore di scambio, che si assume ingannevolmente, proprio come tale, la funzione

¹¹ Th. W. Adorno, Prefazione (1957) a *Dissonanze*, trad. it. cit., p. 2.

di valore d'uso. Lo specifico carattere feticistico della musica si istituisce proprio in questo *quid pro quo*: gli affetti, che si riferiscono al valore di scambio, producono l'apparenza dell'immediatezza, e contemporaneamente la mancanza di rapporti del soggetto verso l'oggetto smentisce quell'apparenza. Questa mancanza di rapporti poggia sull'astrattezza del valore di scambio, e da questa sostituzione sociale dipende la susseguente soddisfazione « psicologica », che serve di ricambio¹².

L'esistenza di questo feticismo musicale è dimostrata in modo palese da una serie di fenomeni macroscopicamente degenerativi della vita musicale, che solo una superficiale critica della cultura può, secondo Adorno, liquidare come semplice decadimento del gusto: dal culto feticistico per il Maestro-Star, come Toscanini, a quello per le voci famose — adorate appunto perché famose e non per i loro meriti tecnici personali —, dall'entusiasmo fanatico per gli Amati e gli Stradivari — di cui in realtà non si sa riconoscere il suono —, al privilegiamento esclusivo di certe opere musicali — ritenute più grandi perché le più eseguite alla radio¹³. L'estensione del feticismo della merce al campo musicale ha conseguenze fortemente negative anche a livello della produzione musicale: dalla tendenza agli arrangiamenti, alla ricerca insistente degli effetti coloristici, alla ripresa nostalgica di stili musicali del passato¹⁴. Ma l'aspetto al quale Adorno dedica più spazio è quello delle conseguenze del feticismo a livello dell'ascolto musicale. Al feticismo della produzione e della distribuzione musicale, corrisponde infatti una precisa regressione dell'ascolto. Ecco perché è difficile provare empiricamente l'esistenza del feticismo musicale, come vorrebbe il modello metodico della sociologia americana, tramite interviste e questionari: gli ascoltatori non solo sono manipolati a tal punto dal feticismo musicale da non esser più in grado di esserne consapevoli, ma la loro stessa capacità di ascolto è ormai regredita a livelli infantili, che pregiudicano *ab initio* una reale comprensione della musica¹⁵. Per caratterizzare l'ascolto regredito, Adorno ricorre soprattutto alla categoria della « deconcentrazione », non senza un esplicito richiamo polemico all'*Opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, il libro di Benjamin, la cui valutazione largamente positiva del cinematografo si basava, fra gli altri motivi, proprio sulla possibilità offerta dal cinema di venir con-

¹² Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica*, trad. it. cit., pp. 21-22.

¹³ *Ibid.*, pp. 17-20.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 25-30.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 21 e ss.

sumato in stato di « distrazione ». La deconcentrazione e la distrazione vengono invece ritenute da Adorno un elemento fortemente negativo, il segno di una personalità che non è più in grado di prestare attenzione e soprattutto un elemento che rende impossibile la comprensione dell'arte; questa è infatti sempre una totalità che va compresa nella sua interezza, e per riuscire in ciò è indispensabile la più strenua concentrazione¹⁶. L'ascolto regredito confina l'ascoltatore in una situazione di estrema dipendenza e passività: incapace di scelta perché incapace di capire, in grado di reagire solo a ciò che ha conosciuto già in passato, non resta all'ascoltatore che attendere che gli venga fornito il motivetto noto o l'aria famosa, che muova in lui il riflesso condizionato ed assieme ad esso l'illusione del piacere e della comprensione. A questa situazione di passività e dipendenza regredita a livelli infantili, egli cerca di sfuggire mediante forme di pseudo-attività, che non fanno altro però che ribadire e confermare la sua regressione: il *Jitterbug*, il radioamatore e l'esperto di Jazz sono figure emblematiche, nella loro miseria, di questa situazione¹⁷.

L'ascoltatore regredito, lungi dal collocarsi in una classe specifica, è diffuso in tutta la società, anche se lo strato sociale che probabilmente gli è più congeniale è quello dei disoccupati; quanto alle possibilità rivoluzionarie di un tale soggetto, Adorno è pessimista, come già lo era stato per le conseguenze dell'ascolto distratto. Più che ad una consapevole azione di modifica della società, la carica di frustrazioni accumulate dall'ascoltatore regredito, col suo masochistico feticismo, può condurre solo a pericolose esplosioni di violenza distruttiva¹⁸. In ogni caso una cosa è certa: il fenomeno della regressione dell'ascolto musicale non ha una sua importanza a livello esclusivamente musicale, ma ha precise conseguenze di carattere psicologico e quindi politico-sociale:

¹⁶ *Ibid.*, pp. 35 e ss.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 41 e ss.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 44 e ss. Da notare che il problema della collocazione di classe dell'ascoltatore regredito e del suo nesso con la disoccupazione, presente nella versione del '38 (ed. cit., p. 349; cfr. la nota 82 qui sopra del capitolo precedente) non figura in quella del '56 e nella relativa traduzione italiana. Oltre che alla mutata situazione storico-sociale (il problema della disoccupazione), il motivo dell'omissione di questa parte deve ricollegarsi probabilmente alla consueta progressiva depolitizzazione riscontrabile nelle diverse edizioni dei testi adorniani, via via che passano gli anni.

Insieme con lo sport e col cinema, la musica di massa e il nuovo tipo d'ascolto contribuiscono a rendere impossibile l'evasione dalla struttura infantilistica: è una malattia a carattere permanente. Il sintomo morboso ha carattere conservatore: la forma sociale che sta andando in rovina lo usa per la propria stabilizzazione¹⁹.

L'ascolto regredito produce personalità regredite, e le personalità regredite sono la condizione per il mantenimento della situazione politico-economica che produce la regressione.

Con *Il carattere di feticcio in musica* Adorno sembra giungere al completamento di quello che sarà il programma della sua musicologia. Come *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* ci ha fornito lo schema della « sociologia dell'oggetto », così *Il carattere di feticcio in musica* ci offre ora le linee essenziali della « sociologia della funzione »: le direzioni d'indagine che sono state indicate come costitutive e caratterizzanti della sociologia adorniana sono adesso così ambedue affrontate ormai nelle loro linee di fondo. Se il nucleo della sociologia della funzione era già presente, in una certa misura, nel saggio del '32, è però vero che esso rivestiva, anche quantitativamente, un ruolo secondario rispetto alla sociologia dell'oggetto. La preoccupazione prevalente di Adorno era allora infatti quella di insistere sulla necessità, sull'indispensabilità, di una considerazione immanente e parzialmente autonoma della musica. E questa preoccupazione, come già detto, era la risposta ad un certo clima culturale, caratterizzato dalle interpretazioni marxiste che minacciavano di liquidare la musica radicale come reazionaria, sulla base di una considerazione meramente funzionalistica della musica. Il radicale cambiamento di ambiente che accompagna l'emigrazione in America, lo sollecita invece nella direzione in un certo senso opposta, e muta completamente i suoi obiettivi polemici. Negli Stati Uniti Adorno si trova davanti anzitutto la musica come *business*: il raffinato frequentatore dei salotti musicali di Vienna e Francoforte si trova improvvisamente confrontato con fenomeni come il divismo, gli arrangiamenti, le classifiche radiofoniche e l'industria discografica. Ecco che il problema non è più tanto quello di difendere l'autonomia della musica, ma quello di mostrare come ogni musica — a parte forse quella radicale perché esclusa dal mer-

¹⁹ *Ibid.*, p. 33. La parte della citazione da noi posta in caratteri spaziatati non figura nella traduzione italiana cit., mentre si trova a p. 341 della versione del 1938 (vedi nota precedente).

cato — nel momento in cui entra nel sistema di distribuzione, nel momento in cui viene fruita, si carica di valenze, di funzioni extra-musicali e ideologiche: perde il suo contenuto originario e assume funzioni diverse, negative, che nulla hanno a che fare col suo valore intrinseco. La nona di Beethoven in sé e la nona di Beethoven ascoltata alla radio in una parata di successi, non sono la stessa cosa. Di qui la sollecitazione urgente percepita da Adorno a sviluppare l'applicazione della categoria di merce alla musica, estendendo l'indagine al fenomeno del feticismo. Contemporaneamente all'esperienza della mercificazione della musica, vi è l'esperienza, anzi lo scontro, con i metodi di ricerca empirica della sociologia americana, la quale crede di trovare nelle reazioni e nelle risposte degli ascoltatori una base obiettiva e inconfutabile delle proprie indagini. Per smentire questa fiducia, Adorno è indotto a sviluppare una teoria della regressione dell'ascolto musicale, che va poi a completare, assieme alla teoria della mercificazione e fetizzazione della musica, l'impianto di fondo di una vera e propria sociologia della funzione. Da notare in questo quadro anche le indicazioni fornite dal testo per una sorta di tipologia dell'ascolto: il *Jitterbug*, l'esperto Jazz e il radioamatore, sono infatti le prime di una lunga serie di figure di ascoltatori tipo che incontreremo poi nelle opere successive.

Nella loro descrizione vediamo qui emergere, forse per la prima volta, quella capacità di cui Adorno darà prova soprattutto nei *Minima Moralia*: la facoltà di concretizzare le analisi teoriche più astratte e complesse in immagini concrete, o, se vogliamo, di ricavare da figure quotidiane, da immagini della vita di tutti i giorni, esempi di complesse teorie sociali e filosofiche. Il garzone del distributore di benzina che fischietta il motivetto, l'appassionato di Jazz con la sigaretta trasandatamente infilata in bocca, disegnati con poche linee scarse ed efficaci, balzano improvvisi nella pagina a dar concretezza alle analisi più sottili. Sono bozzetti di un'acutezza e di una capacità di osservazione stupefacente, se si considera che Adorno non è in America neppure da un anno; egli sembra infatti non solo aver colto, con una penetrazione e profondità sconcertante, certi aspetti tipici della vita musicale americana, ma sembra esser riuscito a penetrare tante altre caratteristiche della *american way of life*, dalle automobili agli *hobbies*²⁰. Per quanto riguarda l'ambito musicale, ciò si può forse spiegare con la circostanza

²⁰ *Ibid.*, pp. 43-44.

che già prima di giungere in America, Adorno aveva sviluppato una teoria musicologica suscettibile di fargli subito inquadrare la situazione americana: si pensi all'applicazione della categoria di merce alla musica, al peso attribuito alla musica leggera e agli studi sul Jazz. Per il resto è difficile invece indicare un unico elemento di spiegazione.

Indubbiamente deve giocare un suo ruolo non da poco una sorta di potenziale idiosincrasia all'America che Adorno aveva maturato in Europa: elitario in arte come nella vita quotidiana, legato profondamente al mondo borghese della *Mitteleuropa*, nostalgico della civiltà ottocentesca, è difficile immaginare qualcuno meno americano di Adorno: forse per questo ogni minima esperienza quotidiana negli USA è per lui, di temperamento ipersensibile, uno *shock*. E forse in ciò sta proprio il merito ed al contempo il limite principale di questa specie di fenomenologia della vita americana che egli ci presenta nelle opere di questo periodo: se per un lato lo *shock* con la sua intensità permette spesso di porre in luce ciò che abitualmente resta in ombra, dall'altro esso rischia di condurre a valutazioni fortemente soggettive.

Fin da queste pagine, i ritratti di vita americana che ci vengono offerti sembrano infatti al contempo penetranti ed eccessivi, acuti ed unilaterali; sportivi, automobilisti, hobbysti, appassionati di Jazz: proprio nessuno sembra salvarsi, e senza appello, dalla spietata analisi di Adorno. È in fondo lo stesso discorso che abbiamo fatto anche per il suo rapporto col positivismo: è forse proprio la radicale diversità con la propria formazione culturale che permette ad Adorno di centrare alcune critiche e di porre in luce certi limiti, ma al contempo è forse proprio questo che lo induce a passare il segno, ad eccedere, e, il che ha conseguenze ancor più gravi, a fissarsi su certe posizioni, rifiutandosi anche in seguito di rivederle.

Sul *Carattere di feticcio in musica* ci resta almeno un'altra osservazione da fare: non solo è il completamento del programma musicologico di Adorno, ma è anche già, seppur *in nuce*, il programma di quello che sarà forse il contributo maggiore di Adorno alla *Dialettica dell'illuminismo*: la critica dell'industria culturale. Dall'estendersi progressivo del valore di scambio all'ambito culturale, alla teoria dell'*amusement*, dall'unità dialettica e distinzione di arte seria e arte impegnata, al carattere masochistico dei soddisfacimenti imposti ai consumatori, dalla manipolazione del gusto, al ruolo di stabilizzazione sociale dell'industria culturale: i cardini della teoria dell'industria culturale, esposta

alcuni anni piú tardi nel libro scritto a quattro mani con Horkheimer sono già qui. E ancora una volta questo sembra riprovare che Adorno non applica tanto alla musica teorie autonomamente sviluppate altrove, quanto al contrario che proprio in campo musicologico egli elabora teorie che poi trovano applicazione in altri campi ²¹.

Oltre a *Il carattere di feticcio in musica*, egli pubblica, come già detto, un altro saggio sulla rivista dell'Istituto: *Fragmente über Wagner*. Il saggio risulta composto di quattro capitoli (precisamente il I, il VI, il IX e il X) di un piú vasto manoscritto, iniziato durante il soggiorno a Oxford e che verrà pubblicato integralmente solo nel 1952, col titolo *Versuch über Wagner* ²². Il primo capitolo discute il carattere dell'uomo Wagner dal punto di vista sociale, e arriva alla conclusione che Wagner è un borghese che ormai non riesce piú a soddisfare le esigenze monodologiche della società. L'apparenza di un suo conflitto con la società nasconde in realtà la sua sottomissione alle potenze dominanti. Le pagine successive affrontano il rapporto tra il carattere sociale di Wagner e le sue opere, mediante una puntigliosa e minuziosa analisi tecnica di esse (*leitmotiv*, melodia « infinita », armonizzazione, strumentazione etc.). Gli ultimi due capitoli si occupano invece della filosofia inerente all'opera wagneriana, e si incentrano in particolare sull'interpretazione del *Ring* dal punto di vista del tradimento della rivoluzione da parte del « ribelle ».

Se *Il carattere di feticcio in musica* testimonia di un'indirizzarsi dell'attenzione di Adorno verso una sociologia della funzione musicale, il saggio su Wagner dimostra come egli non intenda per questo trascurare la sociologia dell'oggetto. Esso costituisce infatti in un certo senso un modello di applicazione delle esigenze metodiche avanzate in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, secondo le quali il significato sociale di un'opera musicale non andava ricavato da esteriori riferimenti alla struttura sociale e alla base economica, ma da analisi puntualmente tecniche delle strutture immanenti dell'opera stessa. Ecco che allora qui

²¹ Osservazioni critiche su *Il carattere di feticcio in musica* si trovano anche nel già citato saggio di A. Schmidt in A. Schmidt - G. E. Rusconi, *La scuola di Francoforte*, trad. it. cit., pp. 65 e ss.

²² Th. W. Adorno, *Fragmente über Wagner*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », VIII (1939), n. 1/2, pp. 1-48. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin u. Frankfurt am Main 1952; ora raccolto anche nel vol. 13, *Die Musikalischen Monographien, der Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1971; trad. it. *Wagner. Mahler. Due studi*, Torino 1966.

Adorno offre, quasi a testimoniare la validità delle proprie affermazioni generali, un esempio di interpretazione « sociale » di un autore mediante l'analisi immanente delle sue opere²³. Un ulteriore motivo di interesse di questo testo è nell'influenza, in esso ravvisabile, di ricerche elaborate da altre personalità dell'Istituto per la ricerca sociale. Lo stesso Adorno, nella *Prefazione* all'edizione del 1952, afferma che il saggio « collima il piú strettamente con lo studio di Max Horkheimer apparso nel 1936, *Egoismus und Freiheitsbewegung: zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters*, e con altri lavori usciti in quegli anni presso l'Istituto per le ricerche sociali »²⁴.

In particolare sembra ravvisabile un'influenza anche delle ricerche di E. Fromm, provata dall'impiego nell'analisi dello pseudoribellismo di Wagner, di taluni concetti psicologici particolari che ricordano da vicino il suo saggio *Studi sull'autorità e la famiglia*²⁵. Il pensiero di Adorno, sviluppatosi finora lontano dall'Istituto e dai suoi membri, a parte l'alquanto eterodosso Benjamin, comincia adesso inevitabilmente a risentire della vicinanza e del quotidiano contatto. Adesso teniamo a sottolineare: troppo spesso identificato *tout court* con l'Istituto per le ricerche sociali, Adorno manifesta influenze esplicite di quest'ultimo solo a partire dal 1939; è un elemento questo che ci pare vada tenuto presente per cogliere tutta la specificità della posizione di questo pensatore²⁶.

²³ Cfr. in proposito anche A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, cit., pp. 16-17.

²⁴ Th. W. Adorno, Avvertenza dell'Autore, in *Wagner. Mabler*, trad. it. cit., p. 25.

²⁵ Cfr. anche M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., pp. 193-194.

²⁶ Gli ultimi numeri in lingua tedesca della « Z.f.S. », oltre ai già citati saggi di argomento musicale, recano anche numerose recensioni di Adorno: S. Kracauer, « Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit », in « Z.f.S. », VI (1937), pp. 697-698; R. Caillois, « La Mante religieuse », in « Z.f.S. », VII (1938), pp. 410-411; E. Rothacker, « Die Schichten der Persönlichkeit », *ibid.*; O. Sterzinger, « Grundlinien der Kunstpsychologie », *ibid.*, pp. 426-427; J. Wahl, « Études Kierkegaardienes » - W. Lowrie, « Kierkegaard » - « The Journals of Soren Kierkegaard », in « Z.f.S. », VIII (1939), pp. 232-235; W. Grebe, « Der tätige Mensch », *ibid.*, pp. 235-236.

VIII

L'EMIGRAZIONE NEGLI U. S. A:
LA COLLABORAZIONE CON HORKHEIMER
E LA MATURITÀ (1941 - 1949)

1. - IL RITIRO CON HORKHEIMER IN CALIFORNIA E LA DIALETTICA DELL'ILLUMINISMO

Tra la fine del 1940 e l'inizio del 1941, Horkheimer lascia New York per trasferirsi nei pressi di Santa Monica, in California. All'origine della decisione vi è un leggero disturbo cardiaco che richiede un clima piú dolce, ma c'è anche la volontà di liberarsi dai gravosi compiti organizzativi come direttore dell'Istituto, per potersi poi dedicare in tranquillità al lavoro teorico. Adorno, che nel frattempo si è legato a lui di sempre piú intensa amicizia, lo segue. Si conclude cosí il primo periodo dell'emigrazione americana, quello newyorkese, segnato dalla traumatica ma stimolante collaborazione col *Radio Project*, e inizia quello californiano, caratterizzato dalla proficua collaborazione con Horkheimer e dalla stesura delle opere piú famose: *Dialettica dell'illuminismo*, *Filosofia della musica moderna* e *Minima Moralia*.

Per la verità il trasferimento sulla Costa Orientale non coincide solo con una nuova fase del pensiero di Adorno e di Horkheimer, ma corrisponde anche al concludersi di un periodo preciso di vita dell'Istituto e all'inizio di un altro. Le già accennate difficoltà economiche di questo, si aggravano infatti ulteriormente con l'inizio della guerra ed esso si vede presto nella necessità di interrompere i finanziamenti a tutta una serie di esuli tedeschi; molti dei suoi stessi membri, anche quelli piú anziani, sono costretti a cercare altrove fonti integrative di sostentamento economico: Fromm si dà alla professione, Lowenthal, Neumann, Kirchheimer, Marcuse e Pollock trovano sistemazioni in uffici governativi e specialmente nell'O.S.S., l'*Office for Strategic Services*. Le difficoltà di bilancio si fanno sentire anche sulla nuova rivista di lingua inglese, gli « *Studies in Philosophy and Social Science* », che diventa annuale e poi, a partire dal numero del 1941, irregolare; in ogni

caso la cessazione nel 1939, dopo otto anni di vita, della « Zeitschrift für Sozialforschung » aveva già segnato emblematicamente, assieme alla chiusura delle succursali europee, la fine di un periodo dell'Istituto e della teoria critica.

L'inoltramento da parte di Horkheimer, Marcuse, Pollock e altri delle domande di naturalizzazione, l'assunzione dell'inglese come lingua delle pubblicazioni, sono tutti segni di un nuovo periodo, quello americano vero e proprio, che succederà a quello tedesco. Ma prima che questo nuovo periodo diventi produttivo sul piano dell'attività di ricerca, c'è bisogno di una radicale revisione dell'intero orientamento di fondo che sostiene le indagini: la teoria critica. La crisi economica dell'Istituto durante il conflitto mondiale, una crisi che induce Horkheimer a prendere in considerazione la possibilità di una sua chiusura, e il rallentamento dell'attività, conseguente alla parziale dispersione dei membri, coincide in realtà con una crisi delle stesse prospettive teoriche di fondo. Innanzitutto il processo di americanizzazione dell'Istituto impone ad esso un confronto non procrastinabile con la realtà americana, con il suo capitalismo monopolistico, con il suo sviluppo intensivo della tecnica, con i suoi mezzi di comunicazione di massa, con i suoi fenomeni di massificazione ed integrazione, con la sua sociologia dominata dai criteri di verifica empirica. Nuovi avvenimenti, che richiedono un'approfondita analisi, hanno nel frattempo sconvolto la scena europea e mondiale: il trionfo del nazifascismo, la follia dell'antisemitismo, gli orrori di un conflitto che coinvolge l'intero pianeta e le persecuzioni della dittatura sovietica. Nata nello spirito ottimistico e ricco di fermenti eversivi della repubblica di Weimar, gelosa sí della propria autonomia dal movimento operaio organizzato, ma sostanzialmente in linea col marxismo e fiduciosa nelle possibilità di un'unità di teoria e prassi, la teoria critica deve fare ora i conti con una grande delusione storica. In luogo del socialismo, che peraltro ove si è realizzato si è rovesciato nell'autoritarismo staliniano, l'Europa ha visto il trionfo del nazismo, rivelatosi piú forte e bestiale di ogni previsione, mentre un conflitto, superiore per dimensioni ad ogni altro del passato, semina distruzione e morte dall'Europa al Pacifico; l'America, che dovrebbe rappresentare la speranza, mostra invece anch'essa i segni di un inquietante futuro all'insegna del dominio. Questi i problemi che Horkheimer si trova ad affrontare nel suo ritiro californiano, un ritiro che si dimostrerà assai produttivo, giacché, oltre alla *Dialettica dell'illumi-*

nismo vedrà anche la nascita di *L'eclissi della ragione*. Se così il primo quinquennio degli anni '40 coincide con un indubbio rallentamento dell'attività dell'Istituto, esso corrisponde però ad un periodo di estrema creatività per la teoria critica, che ne esce profondamente rinnovata.

Adorno che, come abbiamo visto, non ha partecipato alle prime fasi dell'elaborazione originaria della teoria critica, e si è limitato a portare solo contributi di carattere musicologico, avrà invece un ruolo decisivo nell'elaborazione dei capisaldi teorici della sua seconda fase: la stessa opera base del secondo periodo della teoria critica, la *Dialettica dell'illuminismo*, recherà, assieme a quello di Horkheimer, anche il suo nome. Da collaboratore esterno dell'Istituto, Adorno diventa così in pochi anni uno dei suoi massimi teorici ed esponenti, tanto da esser comunemente considerato oggi, assieme ad Horkheimer e Marcuse, come uno dei capiscuola della teoria critica della società. Una circostanza quest'ultima che induce spesso a dimenticare la posizione alquanto eterogenea di Adorno — giunto alla teoria critica solo nel suo secondo periodo — rispetto a quella di Marcuse e soprattutto di Horkheimer, protagonisti anche del suo primo periodo. Questa tendenza peraltro ad identificare immediatamente Adorno e teoria critica, Adorno e scuola di Francoforte — una tendenza che si riflette fin nei titoli delle monografie — dovrà necessariamente esser rivista e corretta. Giustificabile come prima reazione, spesso polemica, essa rischia, ove persistesse, di ostacolare una profonda e completa comprensione sia di Adorno, sia della stessa teoria critica. A tal fine ci è parso utile cominciare, con la presente monografia, ad evidenziare la specificità della posizione di Adorno, nella speranza di riuscire a chiarire il contributo specifico da lui portato a quella che viene indicata comunemente come scuola di Francoforte, e, indirettamente, di contribuire a porre in luce la ricchezza di prospettive che convergono nella teoria critica, la quale, in realtà, è probabilmente ben più complessa e contraddittoria di quanto la tendenza alla semplificazione polemica non abbia indotto a credere.

Lo scopo della *Dialettica dell'illuminismo*, il testo al quale Adorno e Horkheimer dedicano quasi interamente gli anni che vanno dal 1941 al 1944, è proclamato chiaramente nella *Premessa alla prima edizione*, scritta nel maggio del 1944: « Quanto ci eravamo proposti era nientemeno che comprendere perché l'umanità, invece di entrare in uno stato

veramente umano, sprofondi in un nuovo genere di barbarie »¹; la risposta a questo interrogativo, che tradisce già nella sua formulazione l'intensità della delusione storica provata dai due autori e la valutazione fortemente pessimistica del presente, è quanto mai radicale:

Non abbiamo il minimo dubbio — ed è la nostra petizione di principio — che la libertà nella società è inseparabile dal pensiero illuministico. Ma riteniamo di aver compreso, con altrettanta chiarezza, che il concetto stesso di questo pensiero, non meno delle forme storiche concrete, delle istituzioni sociali a cui è strettamente legato, implicano già il germe di quella regressione che oggi si verifica ovunque².

Il carattere della risposta rende impossibile all'opera di mantenere la forma sistematica originariamente prevista e la partizione tradizionale in sociologia, psicologia e gnoseologia, come pure di accettare il tradizionale linguaggio scientifico. Infatti se è proprio la razionalità illuministica a dover venir disvelata nei suoi elementi regressivi, osservano Adorno e Horkheimer, è evidente che ciò non può esser raggiunto, se si assumono i presupposti, l'assetto formale, i procedimenti ed il linguaggio di quella razionalità scientifica che è l'espressione per eccellenza dell'illuminismo. La teoria critica, potremmo forse aggiungere noi, se finora aveva rifiutato la chiusura specialistica in nome dell'interdisciplinarietà, aveva pur sempre accettato l'organizzazione e il linguaggio tradizionali della scienza e della cultura; ora invece, messa a confronto con i nuovi avvenimenti mondiali, con quelli che essa indica con il termine significativo di « barbarie », è costretta a rifiutare le stesse partizioni e lo stesso linguaggio tradizionale del mondo scientifico, e a scegliere una forma frammentaria ed una prosa ellittica, allusiva ed esoterica.

Il testo della *Dialettica dell'illuminismo* consiste essenzialmente di tre saggi: *Concetto di illuminismo*, *L'industria culturale* ed *Elementi dell'antisemitismo*, seguiti poi da una serie di *Appunti e schizzi* che non sono riusciti a « trovare il loro posto » nei saggi. Il primo definisce il concetto di *Aufklärung*, termine con il quale i due autori non vogliono indicare l'illuminismo storico, ossia il movimento filosofico del

¹ Th. W. Adorno - M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947; ripubblicata Frankfurt am Main 1969; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966, p. 3.

² *Ibid.*, p. 5.

'700, bensì il pensiero borghese in genere, concetto questo a sua volta dilatato al di là del suo abituale campo di applicazione ed esteso fino a comprendere tutto quanto il pensiero della civiltà occidentale. La storia della civiltà presenta infatti per i due filosofi francofortesi una ben precisa continuità, ravvisata nel dominio della natura, che diventa dominio sugli uomini e infine sulla natura interiore. Da questa impostazione del rapporto uomo-natura in termini di dominio deriva il ruolo attribuito al pensiero, che vien visto come degenerato progressivamente a strumento di dominio. È proprio la necessità dell'emergenza dell'Io dalla natura e del dominio su di essa che fa del pensiero strumento di dominio anziché di conoscenza: « il dominio della natura traccia il cerchio » in cui viene « relegato il pensiero ». Esso degrada a « semplice accessorio dell'apparato economico », a « utensile universale per la fabbricazione di tutti gli altri », che deve limitarsi ad essere « percezione, classificazione, calcolo ». La necessità di dominare la natura fa privilegiare un certo tipo di conoscenza « chiara e distinta »; questa a sua volta fa privilegiare un dato tipo di oggetti, quelli cioè suscettibili di venir conosciuti in modo « chiaro e distinto ». Questa riduzione della conoscenza e della realtà all'ambito statico-matematico ha come conseguenza, da un lato, l'espulsione come metafisica di tutto quanto non è analizzabile in modo « chiaro e distinto », e dall'altro la tautologia: il privilegiamento esclusivo di certe modalità conoscitive, fa sì che alla fine la ragione finisca per ritrovare nella realtà null'altro che queste modalità conoscitive stesse. Il pensiero illuministico « non conosce mai nulla di nuovo, poiché ripete sempre e soltanto ciò che la ragione ha già posto nell'oggetto ». La tautologicità della *ratio* illuministica — che trova la sua realizzazione più piena nel neopositivismo — è poi apologia dell'esistente, sua accettazione passiva: ridotta a puro formalismo matematico, la ragione finisce inevitabilmente per lasciarsi riempire dall'immediato, da « ciò che è di fatto »; ne consegue la sua « sottomissione a ciò che senz'altro è dato »³.

Questa tesi vien poi illustrata con due *excursus*. Il primo, intitolato *Odisseo, o mito e illuminismo*, si propone di mostrare come « il mito è già illuminismo », attraverso la lettura dell'*Odissea*, interpretata nietzscheanamente come « uno dei primissimi documenti rappresentativi della civiltà borghese occidentale »⁴. Il viaggio di Ulisse viene brillan-

³ *Ibid.*, il saggio *Concetto di illuminismo, passim*, e in particolare le pp. 34-35.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

temente letto come raffigurazione del faticoso processo con cui la civiltà si è strappata alla natura e si è contrapposta ad essa per dominarla; un processo questo che si ripete in ogni uomo nel passaggio dall'infanzia alla maturità. Le varie tappe del viaggio di Ulisse rappresentano le varie tappe con cui, attraverso l'autocontrollo, il sacrificio e la rinuncia, si forma e si consolida « il carattere identico, pratico, virile dell'uomo »:

In un racconto omerico è custodito il nesso di mito, dominio e lavoro. Il dodicesimo canto dell'*Odissea* narra del passaggio davanti alle Sirene. La tentazione che esse rappresentano è quella di perdersi nel passato. Ma l'eroe a cui la tentazione si rivolge è divenuto adulto nella sofferenza [...]. Egli conosce due sole possibilità di scampo. Una è quella che prescrive ai compagni. Egli tappa le loro orecchie con la cera, e ordina loro di remare a tutta forza [...]. Freschi e concentrati i lavoratori devono guardare in avanti, e lasciar stare tutto ciò che è lato [...]. L'altra possibilità è quella che sceglie Odisseo, il signore terriero che fa lavorare gli altri per sé. Egli ode, ma impotente, legato all'albero della nave, e più la tentazione diventa forte e più strettamente si fa legare, così come più tardi, anche i borghesi si negheranno la felicità quanto più — crescendo la loro potenza — l'avranno a portata di mano ⁵.

Il dominio sulla natura trapassa in dominio su sé e dominio sugli uomini. La necessità di emergere dalla natura, da mezzo per realizzare un armonico rapporto con essa, diventa fine autonomo. « Misure come quelle prese sulla nave di Odisseo al passaggio davanti alle Sirene sono l'allegoria presaga della dialettica dell'illuminismo », del fatto che « il progresso incessante è l'incessante regressione » ⁶. Infatti se per un lato è vero che il mito è già illuminismo, per l'altro è anche vero che « l'illuminismo torna a rovesciarsi in mitologia » ⁷. L'illuminismo crede di essersi definitivamente emancipato dal mito, in realtà l'ha semplicemente oppresso, e quest'ultimo continua a vivergli dentro, pronto a cogliere l'occasione per riemergere. Ciò è l'oggetto del secondo *excursus*, intitolato *Juliette, o illuminismo e morale*. In questo *excursus*, non meno ardito e sconcertante del primo, il marchese De Sade e Nietzsche vengono interpretati come la verità di Kant. L'opera di quest'ultimo vien vista come una tappa importantissima sulla via del formalizzarsi della ragione, del suo rinunciare a tendere a fini concreti, per rinchiu-

⁵ *Ibid.*, pp. 40-42.

⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

dersi a puro strumento, in sé cieco, applicabile a qualunque fine. La ragione diventa così un vuoto recipiente che si lascia riempire da qualsiasi contenuto: la rinuncia a porsi dei fini prelude all'inevitabile suo sottoporsi a fini irrazionali, alla grezza naturalità. La sottomissione a fini irrazionali, alla brutta naturalità istintuale è già contenuta implicitamente nella filosofia di Kant: l'esaltazione del naturale di Sade e Nietzsche ne è solo l'esplicitazione consapevole. L'odio dei « progressisti » per Sade e Nietzsche nasconde in realtà la consapevolezza che in fondo quest'ultimi non hanno fatto altro che portare alle estreme conseguenze il pensiero di Kant e dell'illuminismo, proclamando ad alta voce quello che questi tendeva sempre a mascherare: « L'impossibilità di produrre, in base alla ragione, un argomento di principio contro l'assassinio »:

Gli scrittori « neri » della borghesia non hanno cercato, come i suoi apologeti, di palliare le conseguenze dell'illuminismo con dottrine armonicistiche. Non hanno dato ad intendere che la ragione formalistica sia in rapporto più stretto con la morale che con l'immoralità. Mentre i chiari o i sereni coprivano, negandolo, il vincolo indissolubile di ragione e misfatto, società borghese e dominio, gli altri esprimevano senza riguardi la verità sconcertante⁸.

Il dominio sulla natura progredisce nel dominio sugli uomini e infine sulla natura interiore. Il dominio tende a diventare totale e a non risparmiare nessun ambito della realtà naturale e umana. Di qui il recupero del concetto hegeliano di totalità. La totalità non è da intendersi metafisicamente, ma concretamente come realizzazione del dominio assoluto dello scambio, come suo estendersi a tutti gli ambiti della realtà, anche ai più riposti. Con la « socializzazione totale » del capitalismo monopolistico il dominio del capitale si estende dal suo luogo di generazione, la fabbrica, a tutte le dimensioni della realtà sociale. Attraverso la razionalizzazione dello scambio e la manipolazione dei bisogni, la produzione rende a sé identico anche il consumo: l'operaio non si aliena solo nella fabbrica, producendo quel capitale che poi si erge qual potenza estranea contro di lui, ma anche fuori, quando consuma secondo falsi bisogni merci che non servono a nulla se non a riprodurre il meccanismo che lo opprime.

Niente è risparmiato dall'espandersi del dominio dello scambio, neppure gli ambiti più lontani dal mondo della produzione: né la strut-

⁸ *Ibid.*, pp. 128 e 129.

tura psichica dell'individuo, costretto a modellarsi sul modello richiesto dalle esigenze della produzione e del consumo, né la cultura, che perde la relativa autonomia di un tempo. L'estensione del dominio dello scambio alla cultura è l'oggetto del terzo saggio della *Dialettica dell'illuminismo*, intitolato appunto *L'industria culturale*. La fabbrica rende a sé simile ciò che prima era sottratto, almeno in parte, alla sua influenza; la reificazione, la mercificazione investono la sfera culturale: l'opera d'arte diviene merce fra merci e l'intellettuale un esperto industriale, plasmato fin nei recessi più remoti della sua coscienza sulle esigenze del mercato. Se dal lato dei produttori d'arte l'industria significa mercificazione dei prodotti artistici e reificazione delle coscienze degli intellettuali, dal lato dei consumatori essa è *amusement* e duplicazione della realtà. L'*amusement* è la soppressione della distinzione dialettica di arte leggera e arte seria, che non mantiene, né la sana dissennatezza e le felici assurdità della prima, né la severa carica utopica della seconda.

« Divertirsi significa essere d'accordo ». L'*amusement* è ideologia nel senso più negativo del termine: organizzazione del consenso tramite l'occultamento delle contraddizioni della società, apologia del sistema basata sulla rinuncia a mostrarne i reali problemi e sull'invito imposto a non pensare ad essi. Qui l'accento è posto vigorosamente sul momento attivo dell'ideologia: generata in una totalità caratterizzata in un certo modo, la quale a sua volta trae la sua origine ultima da una certa struttura economica, essa è capace di reagire sulla totalità, di divenire uno degli strumenti più efficaci per il mantenimento di un certo modo di produzione. Questo ruolo attivo non va tuttavia inteso nel senso di mera manipolazione perpetrata coscientemente a danno di altri che passivamente la subiscono. Da parte dei consumatori non vi è infatti semplicemente ubbidienza, ma richiesta di certi prodotti: è il pubblico che vuole l'*amusement*, e non solo perché l'industria culturale l'ha abituato ad esso. Non per questo ha ragione la giustificazione reazionaria dell'industria culturale basata sulla domanda del pubblico. Né l'offerta, né la domanda sole possono spiegare l'origine dell'*amusement*. Il riferimento alla totalità chiarisce che il pubblico vuole determinati prodotti perché, in questo sistema, non ne può volere di differenti:

L'*amusement* è il prolungamento del lavoro sotto il tardo capitalismo. Esso è cercato da chi vuol sottrarsi al processo di lavoro meccanizzato per essere di nuovo in grado di affrontarlo. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquistato tanto potere sull'uomo durante il tempo libero e sulla sua felicità, determina così integralmente la fabbricazione dei prodotti di svago, che egli non può più

apprendere altro che le copie e le riproduzioni del processo lavorativo stesso. Il preteso contenuto è solo una pallida facciata; ciò che si imprime è la successione di operazioni regolate. Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio. Di ciò soffre inguaribilmente ogni *amusement*. Il piacere si irrigidisce in noia, poiché, per restare piacere, non deve costare altro sforzo, e deve quindi muoversi strettamente nei binari delle associazioni consuete. Lo spettatore non deve lavorare di testa propria: il prodotto prescrive ogni reazione: non per il suo contesto oggettivo — che si squaglia appena si rivolge alla facoltà pensante —, ma attraverso segnali ⁹.

L'atrofia mentale e immaginativa, causata dalle otto ore di lavoro meccanico e ripetitivo in fabbrica e in ufficio, fanno sí che l'operaio o l'impiegato richiedano alla sera programmi che altro non faranno se non incrementare tale atrofia. La lunga citazione fatta introduce anche un altro motivo: il valore preminente, rispetto al contenuto, del linguaggio nell'industria culturale. Ciò che importa non è ciò che essa dice, ma come lo dice. Non sono tanto i contenuti, quanto le tecniche espositive stesse dell'industria culturale, che la caratterizzano come insieme di prodotti da consumare in stato di distrazione, di passività mentale, di paralisi immaginativa. È a questo punto che si inserisce il discorso sul cinema e la televisione come massime realizzazioni dell'industria culturale. Il cinema è un linguaggio che paralizza in sé, indipendentemente dai contenuti proposti, l'immaginazione, l'attività critica di colui che non a caso si chiama spettatore. Con il cinema e la televisione l'ideologia subisce una trasformazione radicale: non è piú visione deformata della realtà in base ad interessi materiali piú o meno consapevoli; essa diviene semplicemente, tramite la paralisi delle facoltà critico-immaginative del pubblico, duplicazione della realtà.

In quanto esso [il cinema], battendo di gran lunga il teatro illusionistico, non lascia alla fantasia e al pensiero degli spettatori alcuna dimensione in cui essi possano — nell'ambito dell'opera filmistica, ma svincolati dai dati suoi puri — spaziare e muoversi per proprio conto senza perdere il filo, addestra le proprie vittime ad identificarlo totalmente con la realtà ¹⁰.

Paralizzando l'immaginazione, in virtù del suo linguaggio, il cinema convince lo spettatore che questo è l'unico mondo possibile e gli vieta di pensarne altri. Il cinema raddoppia e giustifica la realtà esistente, cassando ogni prospettiva di trascendenza e critica. Esso non ha

⁹ *Ibid.*, pp. 147-148.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

bisogno per esercitare la sua funzione ideologica di occultare o modificare la realtà: si limita a rimettere davanti agli occhi dello spettatore ancora una volta quello che già costituisce la condizione della sua esistenza, convincendolo che altro non può darsi. « Diventa ciò che sei! » è il motto che riassume la funzione ideologica del cinema¹¹.

La terza e ultima sezione del libro, *Elementi dell'antisemitismo*, è dedicata infine « al ritorno della civiltà illuminata alla barbarie », giacché « la tendenza all'autodistruzione appartiene fin dall'inizio alla razionalità ». Il dominio si realizza solo a prezzo di una spaventosa repressione della natura esteriore ed interiore; quest'ultima deve prima o poi riemergere, ma il suo ritorno non può essere quello di una natura incontaminata, bensì quello di una natura oppressa e deformata, anzi sfigurata dal dominio. Il ritorno del naturale negato si presenta come barbarie. In questo senso fenomeni come il nazismo e l'antisemitismo non sono semplici accidenti della storia, esorcizzabili mediante una superficiale critica dell'irrazionalismo e un richiamo alla « ragione »: il regresso è congenito al progresso, è inevitabile per lo sviluppo assunto dall'intera storia della civiltà; quanto all'irrazionalità, le sue radici si trovano proprio all'interno di quella ragione che vorrebbe esorcizzarla. Alla luce di questa diagnosi dell'irrazionalità come risultato inevitabile della *ratio* del dominio, Adorno e Horkheimer affrontano un tentativo di analisi della psicologia fascista e razzista; l'antisemitismo viene interpretato alla luce delle categorie di identificazione e proiezione. Il lavoratore antisemita è una vittima del sistema che rifiuta di prender coscienza di questo stato di vittima, si identifica con quel potere che in realtà l'opprime, e trova nell'ebreo la vittima su cui proiettare la propria carica di frustrazioni.

Di fronte ad opere recanti i nomi di più autori, si presenta sempre lo spinoso problema dell'attribuzione delle varie parti o delle varie tematiche. Nel caso della *Dialettica dell'illuminismo*, ogni tentativo in proposito non viene particolarmente incoraggiato dalle dichiarazioni degli

¹¹ Un interessante sviluppo del tema del cinema e della cultura di massa come ideologia che in fondo non è più tale, ma mera duplicazione della realtà, verrà poi fornito da Adorno e Horkheimer nella XIII ed ultima delle *Lezioni di sociologia*, trad. it., Torino 1966, intitolata appunto *Ideologia*. Per una trattazione più estesa della *Dialettica dell'illuminismo*, rimandiamo, fra gli altri, a T. Perlini, *Autocritica della ragione illuministica*, in « *Ideologie* » (1969), n. 9-10, pp. 139-233 e C. Pianciola, *Dialettica dell'illuminismo di Horkheimer e Adorno*, in « *Quaderni Piacentini* » (1967), n. 29, pp. 68-83.

autori, che tendono sempre a ribadire di « essere ambedue responsabili di ogni singola frase » e di avere « dettato assieme » il testo¹². Affermazioni analoghe si trovano addirittura nelle prefazioni di due opere immediatamente successive, *Minima Moralia* ed *Eclissi della ragione*, per le quali, per quanto redatte singolarmente, i due autori rivendicano l'origine comune del contenuto. Secondo tuttavia un'opinione attribuita ad Habermas, discepolo dei due filosofi, la sezione *Concetto di Illuminismo* e l'*excursus* su Juliette sarebbero da attribuirsi ad Horkheimer, mentre l'*excursus* su Odisseo ed il capitolo sull'industria culturale sarebbero di mano d'Adorno¹³.

In effetti questa ipotesi è abbastanza plausibile, soprattutto per quanto riguarda il capitolo sull'industria culturale. Non solo molte delle tematiche che ricorrono in questo capitolo si ricollegano strettamente a quanto affermato da Adorno in testi precedenti, ma lo stesso interesse per l'industria culturale, mentre sembra dominante nella sua personalità, è assai meno pronunciato in quella di Horkheimer. Non che quest'ultimo sia indifferente all'argomento, come testimoniano per esempio gli scambi epistolari sui problemi della cultura di massa, proprio nel 1942, con Lowenthal, l'autore del saggio *Sulla situazione sociale dell'arte*¹⁴, tuttavia è indubbio che i suoi interessi, nonostante la giovanile passione per l'attività letteraria, sono indirizzati prevalentemente in direzione filosofico-psicologico-sociologica, mentre quelli di Adorno sono prevalentemente musicali-artistico-culturali. Ciò emerge non solo nel diverso spazio concesso dai due pensatori ai problemi della cultura di massa, ma anche nel differente ruolo attribuito all'arte. Non bisogna infatti dimenticare che se per un lato Adorno sottopone ad una severissima critica l'arte di massa, denunciandone la mercificazione ed il ruolo di conservazione del sistema del dominio, d'altro lato egli ripone proprio nell'arte gran parte delle speranze in un futuro redento. Severo critico della cultura, egli vedrà sempre nella negazione della cultura e dell'arte, il pericolo di liquidare un, seppur contraddittorio, residuo di resistenza all'interno dell'onnipotenza del sistema: nella cultura, pur

¹² Th. W. Adorno - M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. cit., p. IX; Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., p. 188; M. Horkheimer, *Max Horkheimer über Th. W. Adorno*, cit., p. 19; etc.

¹³ Riportata da A. Skuhra, *Max Horkheimer. Eine Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1974, p. 60.

¹⁴ Riportato in parte da M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., p. 212.

compromessa dalla sua degenerazione tecnocratica e dalla sua degradazione ad industria culturale, pur colpevole di non esser riuscita ad evitare Auschwitz, si celano impulsi critici ed istanze utopiche troppo importanti per potersene liberare frettolosamente. Assieme alla consapevolezza critica di una filosofia intransigentemente negativa, l'arte rappresenta anzi forse l'ultima trincea in mezzo alla barbarie dilagante. Nella rappresentazione piú sconsolata dell'angosciosa situazione umana offerta dall'arte d'avanguardia, si cela l'irrinunciabile esigenza di felicità: insistendo sull'impossibilità della felicità nella realtà presente, l'arte testimonia la necessità di una realtà diversa; lo sconforto piú assoluto, proprio perché rifiuta ogni consolazione e quindi conciliazione con la realtà, fa scaturire la speranza in un futuro redento.

La critica dell'industria culturale si accompagnerà così sempre in Adorno alla difesa appassionata dell'arte negativa, dell'arte che sfugge, con la sua intransigenza tecnica ed il suo pessimismo sconcolato, alla mercificazione, e svolge così un ruolo preziosissimo di testimonianza negativa dell'utopia: Schönberg, Kafka, Beckett. Ebbene questa fiducia adorniana nella capacità dell'arte, quando essa sia realmente ed intransigentemente tale, di sfuggire alla totalità del sistema dominante, di costruire una sfera autonoma e di riuscire a testimoniare il vero, non sembra invece condivisa da Horkheimer, che nutrirà sempre una certa diffidenza verso questa possibilità. Ne è una riprova il diverso spazio concesso dai due autori, anche nella produzione successiva, ai problemi dell'interpretazione artistica e dell'estetica in generale. Emblematico a questo proposito è che l'ultima opera di Adorno, quella a cui lavora quando la morte lo coglie, sia proprio un'estetica. Il suo cammino intellettuale che ha preso le mosse dalla considerazione dei problemi estetici (nella fattispecie estetico-musicali), si conclude così significativamente, non in un'opera di filosofia o di sociologia, ma in una *Teoria estetica*. Non si va quindi probabilmente molto lontani dal vero, se si avanza l'ipotesi che uno dei contributi piú rilevanti portati da Adorno alla teoria critica sia da ravvisare proprio nel complesso formato dalla critica dell'industria culturale, dall'ermeneutica musicale e letteraria, e dalla meditazione estetica. È un aspetto questo che non pare esser stato posto abbastanza in luce, specialmente in Italia. I motivi di ciò non sono difficili da intuirsi. Se consideriamo infatti la critica dell'industria culturale, l'esposizione piú organica di essa figura in un testo, la *Dialettica dell'illuminismo*, che non reca il solo nome di Adorno, mentre

i saggi precedenti, riguardando piú direttamente i fenomeni musicali, raramente vengono presi in considerazione dai non specialisti di musica; una considerazione analoga si può fare anche per la meditazione estetica, la quale principalmente si applica ad argomenti musicali, abitualmente trascurati dai critici « filosofi » di Adorno; quanto all'ermeneutica letteraria, i quattro volumi delle *Noten zur Literatur*¹⁵ non sono stati tradotti in Italia, e la traduzione dell'*Estetica* è giunta quando l'immagine di Adorno era ormai consolidata. A quest'ultimo proposito è difficile dire, in che misura la mancata traduzione delle *Noten zur Literatur* abbia influenzato la recezione di Adorno, e in che misura la mancata traduzione sia dipesa dalla diversa recezione. Invece in Germania l'Adorno germanista, il critico letterario, l'autore dei saggi su Kafka, Heine, Goethe, Valery, Proust e Beckett ha esercitato un'influenza profonda, tanto che pochi sono i testi di critica letteraria usciti in questi ultimi anni che non denuncino una sua qualche influenza piú o meno diretta. A ciò corrisponde, a livello di letteratura critica su Adorno, una diffusa consapevolezza del ruolo ricoperto dalla meditazione estetica nel suo pensiero complessivo, consapevolezza che si esprime in una serie di studi incentrati appunto sull'ermeneutica e sull'estetica¹⁶. In Italia, forse per la maggiore ideologizzazione e polemizzazione del contesto culturale, si tende invece a vedere in Adorno l'ideologo, il filosofo, il sociologo, e, tutt'al piú, il critico dei *mass-media*. La preoccupazione di decidere quanto egli sia marxista e quanto si allontani da Marx, quanto sia progressista e quanto reazionario, ha indotto di fatto a concentrare l'attenzione sugli aspetti piú filosofici, anzi ideologici, e a lasciare in ombra i saggi di estetica.

Anche l'attribuzione ad Horkheimer di *Concetto di illuminismo* e del secondo *excursus* appare in fondo accettabile. Indubbiamente molti temi enunciati in queste parti del testo sono comuni ad entrambi gli autori: la natura mutilata, la speranza utopica in una conciliazione con

¹⁵ Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Berlin - Frankfurt am Main 1957; *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961; *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt am Main 1974.

¹⁶ Basti qui ricordare H. Paetzold, *Die gesellschaftskritische Funktion der ästhetischen Erfahrung in der Ästhetik Adornos*, in *Neomarxistische Ästhetik - Teil 2: Adorno, Marcuse*, Düsseldorf 1974; H. Scheible, *Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, in «Text + Kritik», *Sonderheft Th. W. Adorno*, cit.; O. K. Werckmeister, *Das Kunstwerk als Negation*, in *Ende der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1971.

essa, la degenerazione del linguaggio, l'opposizione al positivismo etc. Tuttavia è anche vero che le categorie fondamentali della critica all'illuminismo, da quella di razionalità formale, a quella di *ratio* strumentale, a quella stessa di dominio ed illuminismo, sono più facilmente riconducibili agli scritti di Horkheimer che a quelli di Adorno. Mentre le pubblicazioni filosofiche in senso stretto del secondo, almeno fino alla data di composizione della *Dialettica dell'illuminismo*, sono quantitativamente poco estese e limitate a Kierkegaard e Husserl, il primo ha al suo attivo numerosissimi saggi, molti dei quali dedicati proprio alla filosofia dell'illuminismo, ed altri incentrati sui limiti della ragione tecnologica¹⁷. Le ricerche dell'Istituto, alle quali Adorno si è accostato solo da poco, hanno offerto ad Horkheimer la possibilità di focalizzare già da tempo l'attenzione sui problemi dell'autorità e delle tendenze autoritarie della società, senza poi dire che la prima versione della teoria critica, di cui Horkheimer era stato il principale artefice, mentre Adorno era ancora occupato con la musica, costituisce quell'orizzonte teorico complessivo che sostiene e regge tutta l'opera. La superiore pre-

¹⁷ Basta scorrere l'indice della «Zeitschrift für Sozialforschung»: anno I (1932): *Bemerkungen über Wissenschaft und Krise* [Osservazioni sulla scienza e la crisi] - *Geschichte und Psychologie* [Storia e psicologia]; anno II (1933): *Materialismus und Metaphysik* [Materialismo e metafisica] - *Materialismus und Moral* [Materialismo e morale] - *Zum Problem der Voraussage in den Sozialwissenschaften* [Sul problema della previsione nelle scienze sociali]; anno III (1934): *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit* [Sulla metafisica del tempo di Bergson] - *Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie* [Il dibattito sul razionalismo nella filosofia contemporanea]; anno IV (1935): *Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie* [Osservazioni sull'antropologia filosofica] - *Zum Problem der Wahrheit* [Il problema della verità]; anno V (1936): *Egoismus und Freiheitsbewegung (Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters)* [Egoismo e movimento di liberazione (Antropologia dell'età borghese)] - *Zu Theodor Haecker: Der Christ und die Geschichte* [Theodor Haecker: Il Cristo e la storia]; anno VI (1937): *Der neueste Angriff auf die Metaphysik* [L'ultimo attacco alla metafisica] - *Traditionelle und kritische Theorie* [Teoria tradizionale e teoria critica] - *Philosophie und kritische Theorie* [Filosofia e teoria critica] [scritto assieme a H. Marcuse]; anno VII (1938): *Montaigne und die Funktion der Skepsis* [Montaigne e la funzione della Skepsis] - *Die Philosophie der absoluten Konzentration* [La filosofia della concentrazione assoluta]; anno VIII (1939): *Die Juden und Europa* [Gli ebrei e l'Europa] - *The Social Function of Philosophy* [La funzione sociale della filosofia] - *The Relation between Psychology and Sociology in the Work of Wilhelm Dilthey* [La relazione tra psicologia e filosofia nell'opera di Wilhelm Dilthey]. Questa semplice elencazione dei saggi pubblicati da Horkheimer sulla rivista dell'Istituto dovrebbe già esser sufficiente a mostrare la vastità dell'esperienza filosofica e sociologica che Horkheimer può vantare rispetto ad Adorno al momento del loro incontro.

parazione filosofica e sociologica di Horkheimer, la sua maggior capacità sistematica, inducono addirittura ad attribuirgli forse l'intero impianto generale della *Dialettica dell'illuminismo*. Ad Adorno va invece ascritta molto probabilmente la gran parte della stesura del testo; ciò è provato non solo dalla straordinaria affinità stilistica tra *Minima Moralia* e *Dialettica dell'illuminismo*, ma anche dalla proporzionale differenza tra quest'ultima ed *Eclissi della ragione*. La prosa di Horkheimer, quando scrive solo, è molto piú lineare, semplice; anche l'organizzazione del testo è piú tradizionale, piú legata ai canoni del saggio filosofico, meno letterarieggiante, meno ricca di funambolismi concettuali e preziosismi espositivi. Un'inclinazione saggistica e letteraria è presente indubbiamente anche in lui, ma ad essa egli da libero sfogo solo in occasioni particolari, come nella raccolta di aforismi *Dämmerung*, o in notazioni destinate a restare inedite¹⁸. La *Dialettica dell'illuminismo* può forse esser vista in questo senso come l'incontro tra la teoria critica di Horkheimer ed il raffinato saggismo di Adorno, discepolo di Benjamin. Del resto lo stesso Horkheimer, alla domanda in che cosa consista il significato di Adorno per lo sviluppo della teoria critica, avrà a rispondere:

Egli [Adorno] non ha creduto di poter formulare la verità attraverso semplici risposte a semplici domande. La verità la si può esprimere di volta in volta solo in modi altamente differenziati. Ogni opera di pensiero doveva essere secondo il suo punto di vista un'opera d'arte, perciò in Adorno il linguaggio è molto piú importante nella filosofia di quanto non venga ritenuto dalla maggior parte dei filosofi che insegnano oggi¹⁹.

Naturalmente questo felice incontro tra i due diversi temperamenti intellettuali è possibile solo perché tra di loro esistono anche estesissime concordanze di vedute: dalla fiducia nell'utopia, nell'Altro, al rifiuto di descriverla, di chiamarlo per nome; dall'opposizione al positivismo, al rifiuto dello spiritualismo; dal materialismo, alla ripulsa del determinismo. Entrambi ebrei, figli della borghesia medioalta, si sono formati nel medesimo clima ed ambito culturale; comune anche il docente universitario: Hans Cornelius, dal quale hanno ambedue appreso l'ostilità

¹⁸ H. Regius (Pseud. di M. Horkheimer), *Dämmerung, Notizen in Deutschland*, Zürich 1934; ripubblicato assieme alle annotazioni del dopoguerra col titolo di *Notizen 1950 bis 1969 und Dämmerung*, Frankfurt am Main 1974; trad. it. *Crepuscolo*, Torino 1978.

¹⁹ M. Horkheimer, *Max Horkheimer über Th. W. Adorno*, cit., p. 19.

al *Fach* e alla chiusura specialistica, l'apertura interdisciplinare e l'incredibile varietà degli interessi, che spaziano dalla filosofia alla psicologia, dall'arte alla sociologia. Simili quanto basta a rendere possibile un discorso comune, e diversi quanto serve a farlo ancora piú proficuo, Adorno e Horkheimer riescono a realizzare nella *Dialettica dell'illuminismo* una forma di collaborazione intellettuale che è ben raro dato di incontrare. Essa non si esaurisce del resto nella stesura del testo, ma esercita un duraturo influsso anche sullo sviluppo intellettuale successivo dei due pensatori: a partire dalla *Dialettica dell'illuminismo* non c'è probabilmente opera dell'uno, che possa venir interpretata senza tener conto dell'influenza esercitata dall'altro.

Per quanto riguarda Adorno in particolare, possiamo indubbiamente vedere in Horkheimer l'ultima di quelle figure di maestro-amico che costellano la sua maturazione intellettuale. Nel caso di Horkheimer non abbiamo tuttavia quel successivo distacco che ha seguito invece i rapporti con Kracauer, Cornelius o Benjamin. Questa volta il sodalizio intellettuale non conoscerà né contrasti, né fratture, ma durerà, con la medesima intensità, fino alla morte. La spiegazione è solo in parte nella straordinaria affinità intellettuale di Adorno e Horkheimer: il fatto è che questa volta il rapporto coincide con il raggiungimento, da parte di Adorno, della piena maturità. Se i precedenti rapporti di amicizia sono stati singoli passi di un'educazione intellettuale, e come tali destinati ad inevitabile superamento, questa volta si tratta ormai della piena maturità; se in precedenza si trattava di maestri-amici, questa volta Horkheimer è in fondo solo un amico: certo egli apporta uno sviluppo decisivo alla piena maturazione del pensiero di Adorno, ma questi non solo è già pronto a tale maturazione, ma è anche ormai in grado di trattare a livello di parità e di dare a sua volta molto ad Horkheimer. Per questo non vi sarà rottura. Nei casi precedenti la frattura con il maestro-amico del momento, è sempre stata la necessaria emancipazione del discepolo dal maestro. Questa volta non vi sono dall'inizio, né discepolo, né maestro²⁰.

²⁰ Queste poche osservazioni non vogliono certo pretendere di esaurire il complesso problema dei rapporti, delle influenze e delle differenze tra Adorno ed Horkheimer; né questo sarebbe possibile allo stato attuale delle ricerche, mancando finora un'analisi dettagliata e puntuale della formazione e dello sviluppo del pensiero di Horkheimer. Di fronte alla tendenza ad affiancare senza esitazioni, fino a confondere, i nomi di Adorno e Horkheimer, questa ricerca si limita a dividerli, nel senso di indagare la formazione e lo sviluppo del pensiero di uno dei due (Adorno), fino al momento in cui questi incontra l'altro.

2. - L' ULTIMO PERIODO AMERICANO E IL RITORNO IN GERMANIA

Il ritiro « speculativo » di Horkheimer a Los Angeles non può tuttavia durare indefinitamente: l'Istituto richiede la sua indispensabile presenza, per riprendere nuovamente a pieno regime l'attività interrotta. Il problema dei finanziamenti è stato nel frattempo risolto dall'*American Jewish Committee*, che si è impegnato a finanziare una grande ricerca dell'Istituto sul problema dell'antisemitismo, un progetto questo risalente già al 1939. Nella primavera del 1944, approfittando di un miglioramento delle proprie condizioni di salute, Horkheimer si reca per un lungo periodo a New York. Nel maggio presiede una conferenza in cui viene esposto l'ambizioso programma di ricerca sull'antisemitismo che vedrà impegnate tutte le forze dell'Istituto per il successivo quinquennio. Nello stesso periodo tiene alla *Columbia University* una serie di lezioni, nelle quali presenta le linee fondamentali della *Dialettica dell'illuminismo*; il contenuto delle lezioni sarà la base di un volume, *Eclissi della ragione*, che verrà poi pubblicato in inglese tre anni dopo. Con l'amico ormai nuovamente impegnato con l'onerosa attività organizzativa, Adorno continua da solo il lavoro teorico, iniziando la stesura dei *Minima Moralia*. Prima di passare a quest'ultimi, dobbiamo però riassumere l'intensa attività pubblicistica che ha accompagnato la *Dialettica dell'illuminismo*: solo in questo modo essi potranno venir posti nel loro necessario contesto.

Nel 1941 e 1942 Adorno pubblica due saggi, dedicati rispettivamente a Spengler e a Veblen, nella nuova rivista di lingua inglese dell'Istituto. Per quanto riguarda Veblen, egli pur respingendone la visione di fondo, improntata al tipico pragmatismo americano, riconosce la validità di certe sue intuizioni, e in particolare della sua concezione della

cultura come « barbarie »²¹. Più complesso invece il giudizio su Spengler. Il saggio, intitolato originariamente *Spengler Today*, esprime sostanzialmente una valutazione molto positiva di Spengler, per quanto riguarda le sue descrizioni e le sue previsioni, e negativa per quanto riguarda le sue conclusioni. Le prognosi pessimistiche di Spengler sul futuro del mondo hanno trovato, secondo Adorno, una piena conferma nel corso assunto dalla storia mondiale che, in certi casi, è andata addirittura al di là delle prognosi stesse:

Con una chiarezza che quasi non ha l'eguale egli ha dimostrato come la naturalità della civiltà incessantemente torni a sospingere verso il tramonto, e come la civiltà stessa, in quanto forma e ordine sia asservita al cieco dominio che, in una crisi permanente, prepara il destino a sé stesso e alle sue vittime insieme²².

« Non meno stupefacenti sono », ad avviso di Adorno, « le sue prognosi specifiche », in particolare quelle riguardanti l'atomizzazione degli individui nelle grandi città, la degenerazione autoritaria della democrazia e l'industria culturale. Per quanto riguarda quest'ultima, egli osserva come Spengler avesse per esempio già colto una delle categorie centrali per la comprensione dei fenomeni del tempo libero, quella della « distrazione », categoria che abbiamo visto impiegata anche dallo stesso Adorno nell'epistolario con Benjamin e nel saggio sull'industria culturale; Spengler avrebbe anche poi presagito, prima ancora dello sviluppo dei mezzi radiotelevisivi, la sconcertante capacità di manipolazione delle coscienze di cui sono dotati i mezzi di comunicazione di massa²³.

Se tuttavia per un lato Adorno sottolinea quasi entusiasticamente la verità delle prognosi spengleriane, e le difende dalle critiche dell'ottimismo frettoloso della cultura ufficiale, per l'altro non accetta le conclusioni di Spengler. Il suo pessimismo totale, la sua concezione del declino della civiltà come destino inevitabile gli appaiono inaccettabili:

Dietro c'è, implicita, l'ipotesi machiavelliana dell'immutabilità dell'umana natura, che basta conoscere una volta per tutte, nella sua bassezza cioè, per poter una volta per tutte disporre nell'attesa del sempre uguale. Conoscenza degli uomini in

²¹ Th. W. Adorno, *Veblen's Attack on Culture*, in « Studies in Philosophy and Social Science », IX (1942), n. 3, pp. 389-413; trad. ted. *Kultur als Verschwendung. Thorstein Veblens "Theory of the Leisure Class"*, in « Der Monat », VI (1953), n. 62, pp. 135-148; ripubblicato in *Prismen*, cit.; trad. it. in *Prismi*, cit.

²² Th. W. Adorno, *Spengler dopo il tramonto*, trad. it. cit., p. 62.

²³ *Ibid.*, pp. 42-47.

senso pregnante significa disprezzo per gli uomini: essi sono fatti così. L'interesse che guida la considerazione è quello del dominio. Sulla sua misura son formate tutte quante le categorie [...]. L'intero quadro della storia viene commisurato all'ideale del dominio. L'affinità elettiva con esso rende Spengler capace del piú acuto discernimento ogni volta che si tratti di riconoscere delle potenzialità di dominio, così come gli intorbida lo sguardo non appena egli riscontri delle tendenze che vadano al di là della storia quale sinora si è data, dalla storia dei rapporti di dominio²⁴.

In altri termini: Spengler ha ragione a cogliere il carattere regressivo dello sviluppo storico, ma ha torto a volerlo far credere inevitabile. Quello che è ora interessante evidenziare è il modo con cui Adorno respinge le conclusioni di Spengler. Le critiche che egli gli rivolge sono sostanzialmente due. La prima ricalca, almeno nella prima parte della formulazione, il consueto argomento marxista: ciò che Spengler ascrive ad autonoma necessità della vita è in realtà il risultato di un certo preciso sviluppo storico, il dominio che in lui si presenta ipostatizzato a destino è in realtà la conseguenza di certi rapporti determinati tra gli uomini. L'argomento è tuttavia poi sviluppato in una direzione originale che ricalca lo schema della *Dialettica dell'illuminismo*: il dominio degli uomini da parte di altri uomini, che è all'origine del regresso storico, è a sua volta la conseguenza del dominio dell'uomo sulla natura; è nella lotta dell'uomo con la natura che bisogna quindi cercare la causa prima del « destino » dell'occidente²⁵. La seconda critica riguarda la presenza in Spengler di quella che Adorno indica come « la tendenza dei sistemi idealistici tedeschi a innalzare a feticci i grandi concetti generali »²⁶, è l'inclinazione cioè a privilegiare le grandi categorie, le sintesi grandiose, la totalità sistematica, a tutto scapito della conoscenza del particolare, di quanto non si identifica senza tensioni con la totalità; in questo modo Spengler si pregiudica *a priori* — a suo avviso — la conoscenza proprio degli elementi che in qualche modo si sottraggono o resistono alla totalità del dominio.

Spengler « costringe la storia negli scomparti del suo grande piano », in modo che « alla fine i conti tornano. Tutto è messo al suo posto, e sono liquidate le resistenze, che si trovano sempre e soltanto in

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

ciò che non è inquadrato »²⁷. In particolare Spengler non coglie gli elementi di resistenza che si celano nella cultura e nell'arte, e « colpisce senza distinzione la cultura ufficiale ed il suo contrario: espressionismo e cinema si trovano nella stessa frase »²⁸. Incomparabile nella capacità di cogliere i segni del regresso e della barbarie, Spengler non sa cogliere quegli elementi che potrebbero nutrire una speranza di sfuggire alla catastrofe; il saggio di Adorno si chiude così col seguente passo, che riportiamo per intero poiché ci sembra contenere un poco la chiave della sua filosofia:

Una cosa resta celata all'attento sguardo di Spengler [...]: le forze che si rendono libere nella decadenza. « Eppur quanto malata sembra ogni cosa che diviene » — il verso del poeta Georg Trakl trascende il paesaggio spengleriano. Nel mondo della vita violenta e repressa, la decadenza, che rifiuta di seguire questa vita, la sua civiltà, la sua rozzezza ed elevatezza, costituisce il rifugio del meglio. I deboli, gli impotenti, che la storia ha gettato in un canto e annientato secondo il verdetto di Spengler, personificano negativamente, nella negatività di tale civiltà, ciò che promette sia pur debolmente di spezzarne l'imperio e di metter fine all'orrore della preistoria. Nella loro protesta vi è l'unica speranza che destino e potere non abbiano l'ultima parola. Contro il tramonto dell'Occidente non sta la civiltà risorta, ma l'utopia, che muta e interrogativa è racchiusa nell'immagine della civiltà che tramonta²⁹.

Il saggio si presta a molteplici considerazioni. Innanzitutto non si può non sottolineare l'affermazione, più volte ripetuta, secondo cui le prognosi spengleriane, ingiustamente tacciate di catastrofismo, sono state addirittura superate dagli orrori della realtà, una affermazione questa che verrà ripetuta anche nel saggio dedicato a Huxley, risalente proprio a questo periodo³⁰. Per esplicito riconoscimento dello stesso Adorno, possiamo dunque vedere in questi « critici della civiltà » degli importanti ispiratori della filosofia adorniana, della *Dialettica dell'illuminismo* e della teoria critica in genere. Da essi Adorno e Horkheimer sembrano ricavare infatti l'opposizione e la critica a quell'ottimismo trionfalistico che caratterizza il pensiero filosofico postilluministico, da Hegel,

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 63; i caratteri spazati sono miei.

³⁰ Il saggio, pubblicato per la prima volta nel 1951, col titolo *Der entzauberte Traum. Zu Aldous Huxleys "Brave New World"*, in « Die Neue Rundschau », LXII, n. 2, pp. 74-96, e ripubblicato in *Prismen*, cit. (trad. it. in *Prismi*, cit.), vien fatto risalire da Adorno al 1942.

a Marx, al positivismo. In secondo luogo si può sottolineare il particolare carattere delle osservazioni riguardanti l'hegelismo, che si presentano nel testo intrecciate alle critiche a Spengler. A ben guardare il nome di Hegel ricorre in genere quando il saggio si trova a discutere aspetti negativi di Spengler e serve appunto a spiegarli: Hegel come colui che ha feticizzato i grandi concetti sacrificando loro l'esistenza del singolo uomo, Hegel come il filosofo della totalità che trascura i particolari, Hegel come il teorico del reale razionale etc.³¹ Non solo. Se andiamo poi ad osservare da vicino questi rilievi critici, troviamo che l'antidoto a questa feticizzazione idealistica dei grandi concetti, a questo culto della sistematicità, Adorno lo cerca e lo trova ogni volta nella rivendicazione del particolare, nell'attenzione micrologica all'elemento piccolo, visto come l'unico che contiene elementi di resistenza alla totalità: il materialismo micrologico di Benjamin dunque, anche se il suo nome non vien mai fatto nel testo. Se successivamente, e specialmente nelle ultimissime opere, come nella *Dialettica negativa*, Adorno si sforzerà di sistematizzare e armonizzare il proprio pensiero in forma di una sorta di hegelismo negativo, ancora una volta possiamo verificare in *Spengler dopo il tramonto*, come il nucleo originale del suo pensiero non sia hegeliano.

Ciò che più tardi si presenterà come forza del negativo hegeliano, è in origine piuttosto l'attenzione micrologica benjaminiana. La molla che tiene in piedi la speranza utopica adorniana, quella che non gli fa seguire fino in fondo le tesi di Spengler e Huxley, non è la forza della negatività o la differenza tra fenomeno ed essenza — come invece è il caso dell'hegelismo negativo di *Ragione e rivoluzione*, che Marcuse pubblica proprio nel 1941 — ma è l'attenzione per l'esistenza dell'elemento singolo e piccolo che resiste alla totalità, la fiducia aprioristica nel nesso disperazione-speranza e la fede nelle capacità eversive dell'arte negativa.

Estremamente significativo a questo proposito ci pare il passo conclusivo del saggio, che abbiamo citato poco sopra per esteso. Esso ci mostra anche come ciò che divide il pessimismo di Adorno da quello di Spengler, ciò che permette il rovesciamento in speranza della disperazione, non solo non è l'hegelismo negativo, ma neppure il marxismo. Rileggiamo ancora il passo in questione: scomparso ogni richiamo al proletariato, sostituito dai « decadenti » e dai « deboli », trasformata

³¹ Th. W. Adorno, *Spengler dopo il tramonto*, trad. it. cit., pp. 49, 50, 51, 54.

l'attesa del socialismo in una problematica fiducia in una non meglio precisata utopia, accentuata la valutazione negativa della storia come incessante regressione, del marxismo professato da Adorno prima dell'emigrazione, sembra restare proprio ben poco, dopo l'esperienza traumatizzante della società americana e della guerra. In ogni caso gli avvenimenti mondiali e l'esperienza dell'emigrazione sono solo probabilmente l'elemento precipitante, ma non la causa prima: il marxismo di Adorno, seppur sincero, non solo non aveva mai avuto carattere militante, ma anche teoricamente era stato abbastanza epidermico. Il vero nucleo del suo pensiero era stato forse sempre un altro, che ora non fa che riemergere: il materialismo micrologico e la « speranza data solo per i senza speranza » di Benjamin, un motivo quest'ultimo che Adorno, artista egli stesso d'avanguardia, ha sviluppato con particolare riguardo all'arte negativa, che diviene per lui la portatrice privilegiata della speranza. Motivato via via con argomentazioni, ora marxiste, ora hegeliane, l'elemento centrale del pensiero di Adorno, musicista e saggista prima che filosofo, non si identifica con esse e resta il medesimo, sostanzialmente prefilosofico: la fede nell'arte radicale come portatrice dell'Altro, dell'Utopia.

Nel 1941 Adorno porta a termine anche un ponderoso lavoro musicologico, quel *Schönberg e il progresso* che verrà pubblicato solo nel 1949, assieme ad un saggio su Strawinsky, con il titolo collettivo di *Filosofia della musica moderna*. Come nel *Carattere di feticcio in musica* aveva analizzato i mutamenti degenerativi introdotti dall'industria culturale nelle strutture dell'ascolto musicale, con questa nuova opera Adorno affronta il problema degli effetti della società industriale sulla composizione musicale stessa. O per usare due categorie da noi più volte impiegate, Adorno si rende conto dell'estrema problematicità che presenta la sociologia della funzione per la sociologia dell'oggetto. La capacità dell'arte negativa di sfuggire alla coercizione del sistema viene sottoposta a una disamina impietosa, che tuttavia lascerà sempre aperto uno spiraglio alla speranza, anche se ad una speranza sempre più tormentatamente problematica. Adorno dirà di sé che ormai

non poteva illudersi che l'arte a cui era stato educato fosse esclusa, anche nella sua configurazione più pura e priva di compromessi, dalla reificazione predominante: anzi, era ben conscio che proprio nel tentativo di difendere la propria integrità essa produce dal suo interno caratteri la cui natura è identica a quella a cui si oppone. Gli interessava riconoscere le antinomie oggettive in cui di necessità

viene irretita l'arte quando, in mezzo ad una realtà eteronoma, vuol veramente restar fedele alle proprie esigenze intrinseche senza badare all'effetto, antinomie che si possono superare soltanto se si va in fondo nell'esaminarle senza illusioni³².

L'impatto con la realtà dell'industria culturale americana, il radicalizzarsi del pessimismo sul corso del mondo, interpretato come tramonto della civiltà, non può lasciare intatte le convinzioni di Adorno sulla parziale autonomia della musica d'avanguardia e sulla sua capacità di essere testimonianza negativa dell'Utopia. Questa fiducia nella musica radicale, nell'arte d'avanguardia, si fa tormentata, sofferta: le difficoltà che l'arte intransigentemente tale deve affrontare per non farsi strumentalizzare dal dominio paiono diventare antinomie insormontabili.

Ciò ha un qualche effetto sul giudizio relativo a Schönberg, che passa da un'ammirazione incondizionata, a una sofferta rilevazione delle sue difficoltà, senza per questo tuttavia arrivare a mutare il segno della valutazione iniziale. L'evidenziazione delle difficoltà dell'arte intransigente non si spinge infatti mai a far perdere ad Adorno la convinzione della capacità dell'arte negativa di sfuggire al sistema e di farsi portatrice dell'Altro. Quando l'analisi pare non lasciare più speranze all'arte, ecco rispuntare la fiducia primitiva nell'arte, una fiducia che, proprio perché si carica sempre più di paradossalità, disillusione, disincantamento e problematicità, mostra sempre più il carattere della fede, carattere che essa forse aveva sempre avuto.

Il manoscritto su Schönberg capita, nel luglio del '43, nelle mani di Thomas Mann, che si trova a Los Angeles impegnato al suo *Doktor Faustus*. Il testo di Adorno pare subito allo scrittore inserirsi « a meraviglia » nell'ambito del suo romanzo, e offrire anzi ad esso quella teoria artistico-sociologica della musica contemporanea e della sua crisi che egli va da tempo cercando per uscire dall'*impasse* in cui si trova la stesura della propria opera. Thomas Mann decide così di fare di Adorno il suo « aiuto, il consigliere, il mentore affezionato » e lo frequenta assiduamente per tutti i tre anni e mezzo che dura la faticosa scrittura del romanzo. Adorno accetta di buon grado e fornisce a Thomas Mann la consulenza richiesta; in particolare risulterà che « l'esposizione della musica dodecafonica e la critica di essa svolta in un dialogo, come nel

³² Th. W. Adorno, Prefazione dell'Autore [1 luglio 1948] a *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949; trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959, pp. 3-4.

capitolo XXII del *Faustus* sono basate interamente su analisi di Adorno, come vi sono basate certe osservazioni sul linguaggio musicale del tardo Beethoven che si leggono nelle prime parti del libro esposte da Kretzschmar, sul fantastico rapporto dunque che la morte stabilisce fra il genio e la convenzione »³³.

Naturalmente la versione manniana delle antinomie della musica dodecafonica non è identica a quella originale adorniana e in certi casi ne modifica radicalmente il senso, specialmente in direzione « demoniaca »; tuttavia è indubbio che la pubblicazione del *Doktor Faustus* e le relative polemiche, come quella di Schönberg con Mann, contribuiranno non poco a far rivolgere l'attenzione sull'opera del « consigliere segreto », favorendone la conoscenza, altrimenti ostacolata dal suo stile criptico e dal suo contenuto altamente tecnico. I rapporti tra Adorno e Mann, tra questi due gran signori della vecchia Europa borghese, resteranno sempre cordiali. Nel suo libro sulla genesi del *Doktor Faustus*, Mann avrà parole di grande ammirazione per le « smisurate » conoscenze musicali del suo « mentore », « di quest'uomo singolare », di « mentalità tragico-savia, scontrosa e selvatica », che « ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica »³⁴; Adorno, dal canto suo, si sforzerà in uno scritto commemorativo di sfatare molti luoghi comuni sulla personalità dello scrittore, mettendone in luce la profonda umanità³⁵.

Oltre a quella con Mann, Adorno si impegna in questi anni in un'altra collaborazione, la quale, al contrario della prima, sfocerà più tardi in una polemica che durerà alcuni anni. In un'altra indagine della fondazione Rockefeller, che finanzia anche il *Radio Project* al quale ha collaborato Adorno, e precisamente nel *Film Music Project*, lavora un altro esule tedesco, Hanns Eisler, compositore allievo di Schönberg e militante comunista. La comune esperienza traumatizzante dell'industria culturale americana e della vicina Hollywood induce i due musicologi a scrivere assieme una serrata critica del ruolo subordinato che l'industria cinematografica impone alla musica, degradata a mero « rumore

³³ Th. Mann, *Romanzo di un romanzo*, trad. it., Milano 1972, pp. 92-97, in particolare pp. 94-95.

³⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Zu einem Porträt Thomas Manns*, in « Die Neue Rundschau », LXXIII (1962), n. 2/3, pp. 320-327; ripubblicato in *Noten zur Literatur III*, cit.

di fondo ». L'opera, dal titolo *Composition for the film*, viene terminata già nel 1944 e viene pubblicata tre anni dopo a New York. Autore di essa figura tuttavia il solo Eisler; il motivo verrà poi così esposto da Adorno:

A quei tempi, negli Stati Uniti, il fratello del compositore, Gerhard, veniva violentemente attaccato a causa della sua attività politica, ed anche Hanns Eisler era coinvolto. Io non avevo nulla a che fare con quell'attività e non volevo esservi implicato. Eisler ed io non nutrivamo illusioni sulla diversità delle nostre opinioni politiche. Non volevamo compromettere la nostra vecchia amicizia, risalente al 1925, ed evitavamo di discutere di politica. Per parte mia, io non avevo alcuna vocazione di martire per una causa che non era — e non è — la mia. In considerazione dello scandalo ritirai il mio nome. In quel tempo mi ero già deciso per il ritorno in Europa e temevo tutto ciò che avrebbe potuto impedirmelo³⁶.

Nel 1949 Eisler pubblica però una nuova versione dell'opera, questa volta in traduzione tedesca, a Berlino Est, che si differenzia, soprattutto nella terminologia, da quella del 1947. Adorno vede in questa edizione una volgarizzazione della lingua « a scapito del suo rigore e della sua pregnanza », e una mistificazione del significato originale dell'opera, per adattarla « al corso ufficiale dell'ideologia sovietica »³⁷. In considerazione di ciò egli pubblicherà nel 1969, l'anno della sua morte, una traduzione integrale della versione originale inglese, e, per la prima volta, il testo uscirà recando il nome di entrambi gli autori³⁸.

³⁶ Th. W. Adorno, *Per la prima edizione della versione originale* [Frankfurt am Main, maggio 1969], in Th. W. Adorno - H. Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969; trad. it. *La musica per Film*, Roma 1975, p. 139. L'estrema franchezza e sincerità di questa dichiarazione di Adorno assume quasi il carattere di un candore intenzionalmente provocatorio, se si considera che essa si colloca nel bel mezzo delle violente polemiche scatenate dai giovani contestatori tedeschi contro Adorno, accusato di rifiutarsi di seguire le conseguenze politiche delle proprie teorie radicali. Da notare inoltre come l'amicizia per Eisler di Adorno non gli aveva impedito, come abbiamo visto (vedi qui sopra il capitolo V), di esprimere, già quasi quarant'anni prima, in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932), giudizi fortemente negativi sulla validità estetica e di agitazione politica della musica di Eisler.

³⁷ *Ibid.* Queste differenze tra la versione di Eisler del '49 e quella originale, che Adorno considera adeguamenti all'ideologia sovietica e imbarbarimenti linguistici, vengono invece interpretati da H. Lück, nel suo *Adorno als Geist, Eisler als Praktikus*, in « Neues Forum » (1970), n. 193, pp. 37-41, in senso radicalmente opposto, come indicatori del carattere « puramente letterario » e « non pratico » di Adorno, a cui vien contrapposto, come modello positivo, il « politicamente impegnato » Eisler.

³⁸ Vedi l'indicazione bibliografica alla nota 36.

Tra il 1944 ed il 1947, Adorno scrive i *Minima Moralia*, che verranno pubblicati solo nel 1951. Se si esclude il *Kierkegaard*, libro che, sebbene presenti già elementi del pensiero maturo, resta pur sempre un lavoro giovanile, e la *Dialettica dell'illuminismo*, scritta a quattro mani, i *Minima Moralia* sono la prima opera non musicologica, la prima opera filosofica vera e propria di Adorno. Essi al contempo sono considerati anche, quasi unanimemente, come una delle sue opere piú significative in assoluto. Scrivere di Adorno, quando non è *Dialettica dell'illuminismo*, è un poco sempre scrivere dei *Minima Moralia*. Come sempre l'identificazione di un autore con una sua opera presenta sempre certi limiti e certi rischi, specialmente se l'autore è versatile e proteiforme come il Nostro, che spazia dalla musica alla letteratura, dalla sociologia alla psicologia. Tuttavia, dati per scontati questi limiti, l'identificazione pare in fondo accettabile, nel senso che sarebbe difficile proporre una migliore. Nei *Minima Moralia* infatti convergono e giungono a piena maturazione un poco tutte le linee della variegata produzione adorniana, e da essi si dipartono quei motivi e quei temi che troveranno poi piena esplicazione ed articolazione negli scritti successivi. Perfino nella loro stessa forma, l'aforisma, essi rappresentano, forse meglio di ogni altro testo, il pensiero di Adorno e la sua particolare concezione della filosofia. Esporre qui il contenuto, o ripercorrerne i temi, ci pare superfluo: contrariamente a gran parte della produzione adorniana finora analizzata, i *Minima Moralia* non solo sono assai noti, ma sono stati anche fatti oggetto di analisi ed esposizioni approfondite da parte della critica³⁹. Piuttosto ci pare piú utile cercare di inserire questo testo in quelle linee di sviluppo del pensiero di Adorno che siamo venuti fin qui delineando. In questo modo si dovrebbe forse raggiungere, o per lo meno avvicinarsi, a piú di un obiettivo: completare il quadro delle linee di sviluppo fin qui tracciato, fino a farle sfociare nell'opera che coincide con il raggiungimento della completa maturità teorica; strappare i *Minima Moralia* dall'isolamento in cui si trovano, quando li si consideri avulsi dal contesto della produzione precedente; sottoporre in un certo senso a verifica tutta l'indagine svolta fin qui, provando la sua utilità o meno a chiarire e a far meglio comprendere la produzione piú nota e piú letta.

Alla base delle teorie di Adorno, alla radice delle sue prese di po-

³⁹ Basti qui ricordare, oltre all'*Introduzione* di R. Solmi alla trad. it. cit. dei *Minima Moralia*, la già citata monografia di M. Vacatello, *Tb. W. Adorno: il rinvio della prassi*.

sizione intellettuali, al fondo della sua sensibilità, abbiamo visto in sostanza essere la propensione al negativo e la sua identificazione con il mutamento radicale della realtà. Questo orientamento intellettuale, questo abito mentale, questa caratterizzazione di base dell'intera personalità, nasce dalla coincidenza di elementi di collocazione storico-ambientale e di elementi biografico-individuali. La rivoluzione russa e i tentativi insurrezionali in Germania creano un clima ricco di fermenti ever-sivi, addirittura di « rivoluzione dietro l'angolo », di socialismo da realizzare immediatamente. Ma la rivoluzione non arriva, i tentativi insurrezionali falliscono e la reazione incalza: le aspettative rivoluzionarie, respinte dal terreno politico, tendono a rifugiarsi nella cultura e specialmente nell'arte. L'espressionismo appare in questo senso come il tentativo di abbattere in arte quello che non si riesce ad abbattere nella realtà. L'arte si carica sempre di più di tensioni radicali, di istanze negative, e a questa negatività vien dato un valore immediatamente rivoluzionario. Fare un'opera d'arte negativa della realtà equivale — o sostituisce — per molti la rivoluzione. Adorno sembra condividere con numerosi intellettuali della sua generazione questa identificazione. Anzi, forse più di molti altri, ché nel suo caso giocano anche particolari predisposizioni individuali. Figlio unico viziato da due madri, geniale bambino prodigio di buona famiglia, ebreo almeno per metà, la sua giovinezza presenta molte condizioni suscettibili, specie se sommate l'una all'altra, di generare probabilmente un diverso, destinato a difficoltà di adattamento e integrazione, orientato scarsamente in senso positivo verso il mondo. Un'indole negativa che peraltro difficilmente può trovare soddisfazione nell'attività politica, ostacolata in questo dalla sua eccessiva ipersensibilità e scontrosità. Aristocratico di gusto, fisiologicamente timoroso della prassi, Adorno trova sfogo più congeniale ed agevole nell'arte, e in particolare nella musica, che egli apprende proprio dalla madre e che con essa si confonde. Nella musica della Scuola di Vienna egli ritrova la nostalgia per il paradiso perduto dell'infanzia e vi vede espresso il dolore, lo sconforto, la sofferenza del soggetto, la sua opposizione, la sua estraneazione dal mondo.

Personalità versatile fino alla genialità, Adorno si dedica fin dall'inizio, oltre che alla musica, alla critica musicale e alla filosofia. In ambedue anche questi altri campi, la propensione al negativo e l'identificazione di negativo e rivoluzionario continuano però sempre ad essere l'elemento comune e di base su cui si vien costruendo lo sviluppo successivo.

Una conferma ed un'integrazione delle proprie inclinazioni, egli la trova nell'opera di Benjamin, e in particolare nella sua insistenza sul motivo della speranza che è data solo per i senza speranza, del nesso cioè di disperazione ed utopia. Forte dello schema filosofico offerto da Benjamin, Adorno sviluppa così la sua estetica musicale, facendo dell'arte della negazione e della disperazione il veicolo privilegiato dell'utopia. In seguito, di fronte agli attacchi polemici dei marxisti e dei fautori dell'arte impegnata politicamente, egli si vede costretto, per difendere l'equazione di arte negativa ed arte eversiva, e per difendere al contempo quella stessa musica che egli compone, ad articolare una sempre più complessa teoria dell'autonomia parziale dell'arte e del suo carattere di monade. In campo più strettamente filosofico, l'ostilità al mondo, legata ad una particolare situazione individuale ed al clima culturale di un'epoca, indirizza Adorno, oltre che verso il materialismo di Benjamin, con la sua difesa del piccolo e dell'individuale e la sua polemica contro la totalità, in direzione anche di altre dottrine orientate in senso fortemente critico verso la realtà, come il marxismo. Le dichiarazioni di adesione al marxismo di cui Adorno fa mostra in questi anni, non devono tuttavia ingannarci sulla portata reale del fenomeno. Artista ipersensibile, di gusti aristocratici ed elitari, disinteressato all'economia di cui rifugge la prosaicità, la sua negatività è più quella della decadenza, che quella dell'attività pratico-negatrice, più quella dell'isolamento, che quella dell'organizzazione, più quella del deviante che quella del militante. Ed è verso i devianti che in realtà Adorno viene attirato con intensità ancora maggiore: Kraus, Nietzsche e soprattutto Kierkegaard, nella cui opera egli trova tematizzata la posizione del singolo come l'unica possibile nella situazione attuale. La posizione del singolo non come scelta meramente intellettuale, ma come scelta esistenziale, non mera opinione, ma antitesi dell'intera personalità con la realtà; l'amicizia col mondo come partecipazione all'ingiustizia e quindi contributo al suo mantenimento; l'ostilità al mondo, spinta fino alla rinuncia di tutti i piaceri della partecipazione ad esso, come premessa necessaria della salvezza: il nesso kierkegaardiano di angoscia e salvezza offre all'originario nesso di negazione e rivoluzione un'ulteriore conferma ed un prezioso arricchimento. L'equazione di negazione e rivoluzione trova dunque al contempo espressione, sia nell'attività pratico-musicale, sia in quella estetico-musicologica, sia in quella filosofica. E non si tratta di campi separati, che anzi dall'uno trapassano in continuazione elementi che ar-

ricchiscono l'altro, in un intreccio che finisce necessariamente per rafforzare e confermare sempre piú l'equazione, che da elemento originariamente meramente sensitivo e prelogico, si fa sempre piú saldo momento concettuale, base teorica che genera un edificio sempre piú complesso.

Questo ormai saldo nucleo concettuale si trova ad un certo punto, attorno al '40, con l'emigrazione di Adorno negli U.S.A., a doversi confrontare con una nuova realtà, quanto mai per esso problematica: il poderoso sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e l'industria culturale sembrano porre in discussione le teorizzazioni sull'autonomia parziale dell'arte e sul suo carattere rivoluzionario; il processo di massificazione della società sembra liquidare la posizione del singolo; l'onnipotenza dell'economia e la progressiva estensione della sua influenza diretta a tutta la realtà paiono vanificare il metodo micrologico. Non per questo il nucleo su cui si è ormai assestato il pensiero di Adorno verrà ora abbandonato. Sottoposto a tensioni violente, esso si dilata e si tende, ma riesce a mantenere sempre la propria identità di fondo, e si dimostra capace di incorporare motivi ed esigenze apparentemente opposte, di far coesistere direzioni quasi inconciliabili, di comporre conflitti forse insanabili. In campo estetico-musicale, accanto alla sociologia dell'oggetto, espressione dell'autonomia parziale dell'arte-monade, vien potenziata la sociologia della funzione, riconoscimento delle influenze e delle valenze extra-artistiche dell'arte: la fiducia nell'arte come veicolo privilegiato delle istanze eversive si tinge così di toni fortemente pessimistici e paradossali, ma non vien meno. In campo filosofico, di fronte a quella che pare un'estensione progressiva dello scambio a tutti gli ambiti della realtà, anche a quelli apparentemente piú lontani dalla produzione, come la cultura e la struttura psichica dell'individuo, Adorno, per influenza anche della teoria critica e come reazione forse all'empirismo della sociologia statunitense, si rende sempre piú conto dell'importanza della categoria di totalità e dell'esigenza di riferirsi ad essa. Questo recupero di Hegel — per altro molto graduale e sempre fortemente critico — non segna tuttavia anche qui una liquidazione dei motivi precedenti, ma una loro integrazione: accanto al metodo micrologico benjaminiano vien introdotta la necessità di ricercare nel piccolo la totalità, e accanto alla posizione del singolo, quella di tener sempre conto del tutto sociale che

determina l'individuo. Se per un lato il richiamo alla totalità richiede una correzione delle posizioni passate, per l'altro esso comporta anche un loro recupero ed una loro ripresa. Per Adorno, va ricordato, la totalità « è », esiste, ma si tratta di una totalità che, a differenza di quella hegeliana, è ben lungi dall'essere razionale: è infatti una totalità cattiva, una totalità fondata sul dominio, una totalità falsa. Ecco che allora la totalità « è », ma è falsa. Di conseguenza, siccome essa è, ad essa bisogna di necessità riferirsi, come oggettivamente determinante ogni particolare, ma siccome al contempo essa è falsa, allora acquista massima importanza, oltre al riferimento alla totalità, anche l'attenzione micrologica, come possibilità di individuare i possibili nuclei di resistenza alla falsa totalità, nuclei di resistenza che si son probabilmente rifugiati proprio negli elementi piú particolari, piú individuali, piú piccoli. Il che, trasferito dal piano metodologico a quello concreto, significa: se la totalità è, ma è falsa, massima importanza acquistano arte ed individuo; vero è che individuo ed arte sono ormai quasi integralmente determinati dalla totalità, ma proprio per questo evidentemente va evidenziato e strenuamente difeso con tutte le forze quel poco che, fosse solo per un soffio, si sottrae ad essa. Tanto piú Adorno si rende conto della rilevanza della totalità e del riferimento ad essa, tanto piú è portato ad insistere su arte, individuo e micrologia come capaci di contrastare questa totalità. Critica dell'industria culturale e difesa dell'arte negativa, riferimento dialettico alla totalità e micrologia, critica e difesa della posizione del singolo: su queste linee — espressione della tensione a cui vien costretto dalla nuova realtà americana il pensiero di Adorno e della sua volontà di tenerne fermo il nucleo di base — nascono e si vengono costruendo i *Minima Moralia*.

Gli anni '40 non coincidono solo per Adorno con la nuova realtà americana, ma anche con una serie di avvenimenti della storia mondiale — guerra, nazismo, stalinismo, — che rischiano di incrinare il nucleo originario del suo pensiero non meno della nuova realtà degli U.S.A. In luogo della rivoluzione dietro l'angolo, ha trionfato la reazione nella sua forma piú brutale, in luogo del mutamento radicale della realtà, c'è una guerra senza precedenti per intensità, e lo stesso socialismo, là ove si è realizzato, si è rovesciato nei campi di concentramento in Siberia. Anche questa volta tuttavia Adorno non vien meno al suo nucleo originario, solo che l'equazione di negazione e rivoluzione tende a sfumare ulteriormente il secondo termine nei colori indefiniti dell'utopia, e ad

introdurre ancor di piú un terzo elemento, quello della nostalgia. In ambedue i casi non si tratta di momenti del tutto nuovi, quanto piuttosto di un ulteriore potenziamento di tendenze prima latenti o meno manifeste. La « rivoluzione » di Adorno, discepolo di Benjamin e Bloch, aveva sempre avuto in realtà caratteri alquanto indefiniti e toni piú messianici che politico-sociali, anche se è solo con i *Minima Moralia* che ciò emerge in modo manifesto nella sostituzione generalizzata dei termini « socialismo » e « rivoluzione » con espressioni ormai molto generiche, come « ordine piú umano », o addirittura apertamente tinte di richiami religiosi, come « redenzione »⁴⁰. Lo stesso vale per il tema della nostalgia, presente, almeno in potenza, da sempre in Adorno — si pensi solo al rimpianto mai superato per il rapporto dolcissimo con la madre o al legame profondo con l'aristocrazia e la grande borghesia inizio di secolo — anche se esso perviene a pieno sviluppo solo nei *Minima Moralia*. Di fronte al fallimento, alla mancata realizzazione delle istanze di una modificazione radicale della realtà, il Nostro è costretto a rimpiangere e a caricare positivamente il passato. In questo senso si spiega l'insistenza dei *Minima Moralia* sulla necessità di un recupero, seppur critico, delle autonomie borghesi, mediante una rivalutazione di momenti che vanno dalla famiglia, alla vita privata, al tatto, alla cortesia, all'amore e al rifiuto di accettare denaro⁴¹. Per giustificare questo recupero, Adorno si sforza di mostrare come, di fronte alla sussunzione sempre piú completa nella società di massa del privato e dell'individuale sotto il primato dello scambio, acquisti un senso ben preciso la difesa delle autonomie borghesi, ambiti ristretti che, sia pure solo parzialmente, riuscivano a sottrarsi almeno in parte al cattivo universale. Ben consapevole tuttavia che tali autonomie erano legate, potevano sussistere, solo grazie allo sfruttamento di una classe sul resto della società, Adorno non ne può proporre la restaurazione. Ecco che allora applica ad esse, o meglio, le introduce, nella solita equazione, che diventa così: nostalgia-negazione-utopia. La nostalgia del passato borghese è negazione della società di massa, la negazione della società di massa è anticipazione di una società piú giusta, dunque la nostalgia del passato borghese è un'antici-

⁴⁰ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., pp. 4 e 235.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 12-13, 15-16, 24-27, 30-32, 163-165, 188-190, etc.

pazione della società piú giusta: questo è il sillogismo, peraltro implicito, che regge molte delle considerazioni adorniane⁴².

I *Minima Moralia* nascono cosí dallo scontro di quello che era il nucleo concettuale elaborato precedentemente da Adorno da un lato, e la nuova realtà americana ed i nuovi avvenimenti mondiali dall'altro. Questo scontro non dà origine ad un abbandono o ad una radicale modifica delle posizioni precedenti: di fronte alla nuova realtà il nucleo concettuale originario, sia pure a prezzo dell'incorporamento di elementi contraddittori e di tensioni solo faticosamente controllabili, si mantiene tale, anzi si espande e si articola in nuovi motivi, arricchendosi di nuove tematiche. Un fatto questo che si può prestare a considerazioni ed a valutazioni completamente opposte. Il mantenimento delle posizioni originarie può esser interpretato, da un lato come prova della loro attualità e della loro validità, dall'altro come cocciuto dogmatismo. Per un verso la presenza di tensioni ed elementi contraddittori (micrologia-totalità, critica-difesa dell'arte, critica-difesa dell'individuo, nostalgia del mondo borghese-utopia etc.) può esser letta come segno di maturità dialettica e capacità di rispecchiamento da parte di una dottrina delle oggettive contraddizioni della realtà, per l'altro come indice di un pensiero che, per restare identico a sé e non cambiare, è disposto a tollerare in sé ogni contraddizione.

Il secondo quinquennio degli anni '40 vede Adorno impegnato, oltre che alla stesura dei *Minima Moralia*, anche alla partecipazione al lavoro di ricerca sociale forse piú famoso dell'intera storia dell'Istituto: gli *Studies on Prejudice* [Studi sul pregiudizio]. L'interessamento, di cui già si è detto, da parte dell'*American Jewish Committee* per le ricerche sull'antisemitismo dell'Istituto, si concretizza nella creazione, tra il 1944 ed il 1945, di un *Department of Scientific Research*, a cui vien posto a capo Horkheimer.

Grazie ai mezzi economici di cui vien dotato, Horkheimer è in grado di richiamare i dispersi membri dell'Istituto e di impostare una

⁴² Questo recupero del passato sarà visto dagli interpreti di Adorno, come per esempio il Vacatello, in modo fortemente critico; fra i numerosi interrogativi sollevati (debolezza del nesso nostalgia-utopia, pericoli di involuzioni reazionarie etc.) vi sarà soprattutto quello se mai sia poi esistito veramente un tempo in cui i rapporti umani, in luogo della freddezza, della volgarità, dell'egoismo e della brutalità di oggi, fossero stati improntati al calore umano, alla raffinatezza, alla delicatezza e all'umanità, e se poi questo tempo possa storicamente identificarsi con l'età borghese.

ricerca estremamente articolata sui pregiudizi sociali. I risultati di essa appaiono a New York, tra il 1949 ed il 1950, sotto forma di cinque volumi dal titolo collettivo di *Studies on Prejudice*, un'opera che diventa immediatamente un classico nella storia della ricerca sociale. In ciascuno dei volumi, differenti gruppi di ricerca indicano possibili modi di affrontare il problema: P. Massing, mediante un resoconto storico-sociale dell'antisemitismo in Germania, studia nel suo *Rehearsal for Destruction* la situazione sociale alla quale le predisposizioni individuali reagiscono; L. Lowenthal e N. Guterman analizzano in *Prophets of Deceit* le tecniche ed il ruolo degli agitatori e dei demagoghi, come mediatori tra situazione sociale e personalità individuali; B. Bettelheim e M. Janowitz, con *Dynamics of Prejudice: A psychological and sociological Study of Veterans*, saggiano statisticamente i pregiudizi razziali dei reduci di guerra; gli psicoanalisti N. W. Ackerman e M. Jahoda studiano casi di pazienti sottoposti ad analisi, in *Anti-Semitism and Emotional Disorder: A psychoanalytic Interpretation*; Th. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson e R. N. Sanford si misurano invece, in *The Authoritarian Personality*⁴³, con la delineazione di un particolare tipo psicologico.

Come si vede, solo una parte degli studiosi che partecipano a questa ricerca sono membri dell'Istituto, gli altri sono studiosi estranei ad esso, in genere psicoanalisti americani, non necessariamente conoscitori della teoria critica, le cui opere sono in gran parte in lingua tedesca. Questa caratteristica fa degli *Studies on Prejudice* un'opera un poco *sui generis* fra quelle dell'Istituto. Considerata quasi unanimemente come la massima ricerca realizzata dall'Istituto, essa è, paradossalmente, difficilmente utilizzabile per caratterizzare la metodologia della teoria critica. Problematico risulta infatti, una volta estrapolati dal testo degli

⁴³ Th. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson, R. N. Sanford in collaboration with B. Aron, M. H. Levinson and W. Morrow, *The Authoritarian Personality (Studies in Prejudice)*. Ed. by H. Horkheimer and S. H. Flowerman, Vol. 1), New York 1950; ripubblicato nel 1964; traduzione scelta di alcuni capitoli in tedesco: Th. W. Adorno, *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt am Main 1973 [il libro contiene anche la prima edizione di un testo finora rimasto inedito di Adorno, redatto « ancor prima » della « collaborazione con Berkley »: *Die Psychologische Technik in Martin Luther Thomas' Rundfunkreden*, « una monografia piuttosto ampia sulla tecnica psicologico-sociale di un agitatore fascista, che aveva esplicito la sua attività poco prima sulla costa occidentale americana » (Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., p. 199)]; trad. it. *La personalità autoritaria*, Milano 1973.

elementi, decidere quali di essi sono attribuibili alla teoria critica e quali alle metodologie degli studiosi estranei all'Istituto. L'accentuazione crescente degli elementi psicologici di interpretazione del pregiudizio, rispetto a quelli sociologici, la contrapposizione alla personalità autoritaria di un modello che è sempre meno quello marxista della personalità rivoluzionaria e sempre più quello liberale della personalità tollerante e criticamente integrata, il crescente impiego, accanto alle interpretazioni generali della realtà, di metodi statistici e quantitativi, sono tutti elementi che difficilmente sono attribuibili esclusivamente e semplicemente alla teoria critica. Non è escluso che il successo degli *Studies on Prejudice* derivi proprio dalla compresenza in essi delle profonde speculazioni, delle ipotesi originali, dell'intenzione alla totalità e della carica fortemente critica verso la società della teoria critica da un lato, e dei minuziosi tests, delle pazienti statistiche, dell'accurata raccolta di dati, delle quantificazioni proprie dei metodi di ricerca della sociologia e della psicologia statunitensi dall'altro. Una compresenza che peraltro non è ancora probabilmente una sintesi, come dimostreranno le polemiche che si riapriranno in seguito tra concezione « critica » della sociologia e concezione « positivista » della sociologia⁴⁴.

Quanto detto per l'Istituto e la teoria critica vale anche per Adorno ed il suo pensiero. Nel caso specifico della *Personalità autoritaria* vediamo addirittura che l'appartenente all'Istituto è uno solo, e cioè lo stesso Adorno; gli altri tre autori appartengono ad un gruppo di psicologi di Berkeley, di cui N. Sanford è il *leader*, il *Berkeley Public Opinion Study Group*. Gli studi di Sanford sul pessimismo avevano attirato fin dal '44 l'attenzione di Horkheimer, che aveva visto la possibilità di una proficua collaborazione tra il gruppo di Berkeley e l'Istituto. La ricerca, iniziata nel 1945, si avvale contemporaneamente di un gruppo di ricercatori, legati a Sanford, a Berkeley, e di un altro, organizzato da Pollock, a Los Angeles. Codirettori del progetto sono Sanford e Adorno, collaboratori principali Levinson e la Brunswik, un'esule viennese moglie del noto psicologo; questo *team* ristretto sarà poi lo stesso materiale del testo che riassume i risultati dell'indagine. Difficile quindi, anche nel caso di Adorno, ricavare dal testo informazioni su eventuali mutamenti di indirizzo del suo pensiero, che non siano di or-

⁴⁴ Per ulteriori informazioni sugli *Studies on Prejudice* cfr. M. Jay, *The Dialectical Imagination*, cit., cap. VII.

dine molto generale. In primo luogo possiamo osservare che *La personalità autoritaria* costituisce indubbiamente il frutto di una collaborazione che un decennio prima, col *Radio Project*, non era riuscita: quella tra la metodologia « speculativa » di Adorno e i metodi empirici dei ricercatori statunitensi. Ciò sembrerebbe far ipotizzare un progressivo allentamento dell'ostilità del Nostro per i metodi di ricerca empirica o addirittura una crescente loro influenza sul suo pensiero. La cosa è probabilmente vera, ma solo in una certa misura. A parte che il successo della collaborazione alla ricerca di Berkeley, rispetto a quella col progetto di New York, si può spiegare anche, almeno parzialmente, in base ad altri fattori, come il carattere « amministrativo » e finalizzato a scopi commerciali del *Radio Project* e quello puramente scientifico della indagine, promossa oltretutto dallo stesso Istituto, sulla personalità autoritaria, resta in ogni caso il fatto che l'adesione di Adorno ai metodi empirici e quantitativi è sempre fortemente critica.

Nel suo *Esperienze scientifiche in America* egli stesso, pur avendo parole di apprezzamento per l'atmosfera di comprensione e collaborazione instauratasi questa volta tra i partecipanti al progetto, non mancherà di ricordare le profonde differenze esistenti fra sé e gli altri studiosi; si tratta in particolare di una diversa valutazione dei metodi quantitativi, che gli altri privilegiano e dei quali egli invece continua a vedere i rischi, eliminabili, a suo avviso, solo mediante un massiccio impiego contemporaneo di analisi qualitative. Caratteristica anche la conclusione a cui giunge il filosofo francofortese nel ricordare la collaborazione col gruppo di Berkeley: se *La personalità autoritaria* ha dei meriti, essi non vanno ricercati negli indici statistici, ma negli elementi che la differenziano dal consueto positivismo delle scienze sociali: ricorso all'elemento ludico, immaginativo, integrazione del quantitativo col qualitativo, etc.⁴⁵.

Se poi andiamo a vedere da vicino il testo della *Personalità autoritaria*, risulterà innanzitutto che la parte metodologica del libro, ossia l'introduzione, è opera collettiva dei quattro autori, come lo è anche del resto il noto capitolo in cui viene esposta e discussa la famosa scala « F » per la misurazione dei caratteri autoritari. I capitoli curati specificamente dal solo Adorno sono in realtà quattro (*Il pregiudizio nel materiale di intervista*, *Politica ed economia nel materiale d'intervista*,

⁴⁵ Th. W. Adorno, *Esperienze scientifiche in America*, trad. it. cit., pp. 192-196.

Rappresentazioni religiose nel materiale d'intervista, Tipi e Sindromi) e mostrano chiaramente come i suoi interessi vadano in direzione, non tanto della ricerca di tecniche di misurazione statistica, di elaborazioni di schemi d'intervista, di quantificazione dei dati, — opera questa svolta piuttosto dagli altri tre autori —, quanto piuttosto dell'analisi qualitativa, soprattutto in senso ideologico, del materiale d'intervista e del suo inserimento in un più vasto contesto storico-sociale. In sostanza più che un interessamento attivo di Adorno ai metodi di ricerca e verifica empirica, pare che *La personalità autoritaria* esprima l'acquisita sua tolleranza verso le tecniche di ricerca empirica, una tolleranza che giunge fino al riconoscimento esplicito della loro utilità, ma non di più. È vero che egli, tornato in Germania, difenderà poi le tecniche di ricerca empirica dalla diffidenza della sociologia «umanistica» tedesca, ma ciò non significherà mai un'accettazione della metodologia empirica⁴⁶. Alle tecniche di ricerca empirica Adorno attribuirà sempre un ruolo subordinato e strumentale e mai quello di fondare o verificare teorie: la teoria critica — non si stancherà di ribadire — non è un'ipotesi, ma un che di oggettivo che tramite le ricerche empiriche — ma non solo attraverso esse — può trovare semplicemente un'utile ed interessante articolazione⁴⁷.

Tuttavia non si può negare che questa esperienza di collaborazione con studiosi americani ad una ricerca di sociologia e psicologia abbia una sua importanza per lo sviluppo del pensiero di Adorno. In dieci anni egli è passato dal rifiuto di considerare le opinioni soggettive, ritenute irrilevanti di fronte alla «tendenza oggettiva» della società, all'analisi di tali opinioni, dalla ripulsa dei metodi di ricerca empirica, al riconoscimento, seppur cauto, della loro utilità. Lentamente lo «speculativo» saggista francofortese ha cominciato a prender dimestichezza, pur recalcitrando, con questionari e schede, con dati statistici e con interviste. Non si va probabilmente molto lontani dal vero, se si afferma che in tal modo il suo pensiero ha guadagnato un'oggettività, una concretezza, una presa sulla realtà, una capacità di persuasione, che esso

⁴⁶ Cfr. fra gli altri testi Th. W. Adorno, *Zur gegenwärtigen Stellung der empirischen Sozialforschung in Deutschland*, in *Empirische Sozialforschung*, Frankfurt am Main 1952, pp. 27-39.

⁴⁷ La polemica con la sociologia «spiritualista» sarà infatti poi seguita da quella, ancor più aspra, con la sociologia «positivistica»; cfr. in proposito il già citato *Dialettica e positivismo in sociologia*.

forse non avrebbe mai avuto se si fosse limitato a fondarsi solo sul raffinato saggismo e sulle interpretazioni filosofiche delle idiosincrasie del soggetto. In questo elemento, nella fusione cioè di profondità introspettiva e di analisi empiriche, di soggettività ed oggettività, è forse uno dei segreti del suo successo. All'intransigenza di tanti altri critici della civiltà industriale, Adorno aggiungerà una dimensione di conoscenza materiale, tecnica, dell'oggetto di indagine, che invece ad altri pensatori, meramente letterati ed umanisti, mancherà. Giunto in America musicista, musicologo, saggista e filosofo, Adorno ne ripartirà anche psicologo e sociologo: la gamma dei campi in cui si manifesterà il suo genio poliedrico è ormai completa.

A partire dal 1946 ad Horkheimer cominciano a giungere inviti a tornare in Germania, ma egli nutre ancora molte perplessità e si sente ancora legato agli Stati Uniti; solamente nel 1948 vi si recherà, per la prima volta dopo quindici anni. L'offerta di quella medesima cattedra che gli era stata tolta dalle leggi antisemite, l'offerta di fondi per la ricostruzione di quella sede dell'Istituto che i nazisti avevano chiuso, l'entusiasmo degli studenti, hanno lentamente ragione delle incertezze di Horkheimer, che finalmente decide il suo ritorno all'università di Francoforte e la riapertura, avvenuta nel 1950, della sede francofortese dell'Istituto per la ricerca sociale. Molto pochi sono però i membri dell'Istituto che tornano in Germania: del nucleo ristretto dei collaboratori di Horkheimer, in pratica solo Adorno e Pollock, quest'ultimo più per la profonda amicizia che lo lega ad Horkheimer che per autonoma decisione. A parte Grossmann che va a Lipsia, tutti i nomi più noti dell'Istituto restano negli Stati Uniti, da Lowenthal, a Marcuse, a Kirchheimer, a Neumann, a Massing, a Wittfogel. Il legame con l'America è duro a spegnersi nello stesso Horkheimer, il quale, non solo non rinuncerà mai alla cittadinanza americana, ma si recherà anche regolarmente negli Stati Uniti per tutti gli anni '50, in qualità di membro del corpo accademico dell'università di Chicago.

Adorno, che « in nessun momento » aveva « rinunciato alla speranza di tornare »⁴⁸ non ha invece nessuna esitazione a lasciare l'America, e, una volta tornato in Germania, vi farà ritorno solo per un anno, nel

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Was ist deutsch?*, in « Liberal », VII (1965), n. 8; ripubblicato in *Stichworte*, cit.; trad. it. *Risposta alla domanda: cos'è tedesco?*, in *Parole chiave*, trad. it. cit., p. 153. Nel testo Adorno espone i motivi di ordine culturale e personale che sono alla base del suo rientro in Germania.

1952, alla *Haecker Foundation* di Beverly Hills, poi mai piú. Il fatto che egli sia in fondo l'unico membro della cerchia piú ristretta dell'Istituto a lasciare volentieri la terra dove ha vissuto per oltre un decennio, vale forse la pena di venir sottolineato; esso testimonia del suo attaccamento viscerale alla *Mittleuropa* e della sua idiosincrasia al Nuovo Mondo, due elementi la cui traccia è individuabile in non poche pagine della produzione adorniana.

Sostanzialmente estraneo negli anni '30 al primo periodo di vita dell'Istituto, profondamente partecipe negli anni '40 al secondo, Adorno acquista ufficialmente una posizione di vertice solo nel terzo periodo, e cioè a partire dagli anni '50: vicedirettore dal 1950, codirettore dal 1955, assume nel 1958, con il ritiro di Horkheimer e Pollock, la direzione dell'Istituto, che manterrà fino alla morte, avvenuta il 6 agosto 1969 a Visp, in Svizzera. Questa terza fase della Scuola di Francoforte è caratterizzata dalla diffusione della teoria critica: dopo il lungo periodo di isolamento in America, l'Istituto trova ora materializzato finalmente quell'uditorio, nel quale aveva creduto e per il quale aveva lavorato negli anni bui della guerra e del nazismo. La diffusione della teoria critica si accompagna ad una certa sua istituzionalizzazione, che il conferimento ad Horkheimer del titolo di rettore dell'università di Francoforte ben simboleggia; una istituzionalizzazione che non piace a quella generazione di giovani che, proprio sulla scorta anche della teoria critica, è approdata a posizioni radicali e che anzi vorrebbe un impegno dei filosofi critici a tradurre anche in azioni pratiche le proprie critiche teoriche della società. Adorno condivide questo destino della Scuola di Francoforte, sia per quanto riguarda la diffusione, che l'istituzionalizzazione, che la stessa contestazione da parte degli studenti.

Riottenuto il posto toltogli sedici anni prima dai nazisti all'università di Francoforte, sotto forma questa volta di cattedra, insignito di svariate onorificenze, tra cui la *Schönberg-Medaille*, il *Berliner Kritikerpreis* e la *Frankfurter Goetheplakette*, Adorno diventa ben presto un pubblicista apprezzato e un conferenziere applaudito, anche se non sempre compreso o condiviso. Il suo pensiero, praticamente sconosciuto fino al dopoguerra, inizia una profonda diffusione nella cultura tedesca ed europea. Nel 1947 esce la *Dialettica dell'illuminismo*, nel 1949 la *Filosofia della musica moderna*, nel 1951 i *Minima Moralia*. A partire da questa data i contributi di Adorno tra libri, saggi, articoli su giornali e conferenze radiofoniche, si fanno numerosissimi, nell'ordine delle cen-

tinaiia. La sua produzione in campo filosofico va dal confronto con Hegel (*Tre studi su Hegel*), a quello con Husserl (*Sulla metacritica della gnoseologia*), dalla polemica con l'esistenzialismo (*Jargon der Eigentlichkeit*), a quella col positivismo (*Dialettica e positivismo in sociologia*), fino al tentativo di una sorta di sistematizzazione metodologica del proprio pensiero (*Dialettica negativa*); in campo estetico e di critica della cultura spiccano le quattro raccolte di *Noten zur Literatur*, *Eingriffe*, *Ohne Leitbild*, *Prismi* e la postuma *Teoria estetica*, l'ultima sua opera; vasta anche la produzione sociologica (*Scritti sociologici*, *Lezioni di sociologia*) e soprattutto quella musicologica (*Introduzione alla sociologia della musica*, *Il fido maestro sostituto*, *Klangfiguren*, *Dissonanze*).

Di questi, e degli altri scritti degli anni '50 e '60, la nostra indagine non si occupa direttamente; tuttavia relativamente ad essi ci pare si possa, sulla base di quanto esaminato fin qui, formulare almeno un'ipotesi: pur con la loro estensione quantitativa, pur con il consueto altissimo livello sia concettuale che stilistico, pur con l'estremo interesse di certi risultati particolari, gli scritti dell'ultimo ventennio non presentano probabilmente degli elementi radicalmente nuovi, ma costituiscono piuttosto l'esplicazione di un pensiero ormai strutturato da tempo nelle sue linee essenziali. Dei molti indizi che rendono proponibile questa ipotesi, alcuni li abbiamo, seppur solo occasionalmente, indicati nel corso della nostra ricerca: da un lato la pubblicazione di raccolte che, come *Quasi una fantasia*, *Moments musicaux* o *Impromptus* contengono saggi distanti tra loro, per data di composizione, fino a quattro decenni; dall'altro, il mancato aggiornamento della critica al positivismo, rimasta vincolata agli schemi della vecchia sociologia americana, oppure la tendenza a restare legato ai modelli dell'avanguardia artistica inizi novecento, oppure ancora la difficoltà a comprendere nuove realtà storiche e sociali. Tali indizi si armonizzano poi con quella che è forse la caratteristica principale dello sviluppo di Adorno fin qui esaminato: la sua propensione a raggiungere relativamente presto i propri orientamenti di fondo, e, una volta fattolo, a non abbandonarli più facilmente. Il pensiero di Adorno, a dispetto della sua apparente antisistematicità e dispersione, presenterebbe in sostanza un suo nucleo ben saldo, che si forma negli anni '30, si consolida in quelli '40 e si esplica nel ventennio successivo.

BIBLIOGRAFIA

Pur aspirando ad essere la prima bibliografia, dotata di una sufficiente estensione, di lingua italiana, complessiva sia degli scritti di Adorno, sia della relativa letteratura critica, la presente non rivendica alcuna completezza. Essa prende necessariamente in considerazione le due preesistenti bibliografie di K. Schultz e C. Petazzi, pubblicate in Germania rispettivamente nel 1971 e nel 1977 (vedi qui sotto: I. Bibliografie).

Per quanto riguarda gli scritti di Adorno, essa riporta, relativamente al periodo che va fino al 1950, tutti gli scritti conosciuti, compresi articoli su quotidiani, recensioni e lavori universitari. Per il periodo successivo si limita invece ai testi apparsi sotto forma di libro, rimandando per una bibliografia piú estesa a quella dello Schultz. Nel caso di raccolte di saggi, viene indicato anche il loro contenuto dettagliato e le date della prima edizione dei lavori eventualmente pubblicati in precedenza; se la prima edizione è avvenuta su riviste, si indica solo l'anno e non la rivista, se in precedenti raccolte, anche il titolo del libro. Segue poi la presentazione del programma delle Opere Complete di Adorno, con la segnalazione fra parentesi delle date di eventuale pubblicazione dei vari volumi, e l'elenco delle traduzioni italiane.

Della letteratura critica vengono considerati di regola solo gli scritti in lingua italiana e tedesca, che del resto ne rappresentano la stragrande maggioranza. La partizione nelle varie sezioni spera semplicemente di offrire un primo orientamento allo studioso e non pretende assolutamente di essere completa, né tantomeno di esprimere valutazioni di alcun genere sui contributi elencati o eventualmente omessi. I titoli vengono riportati una sola volta, anche nel caso in cui essi dovessero a rigore figurare in piú sezioni; gli articoli che sono stati pubblicati anche in libri, raccolte o numeri speciali, figurano solo come contenuto di questi e non come singoli saggi.

Le lettere « E » e « R » stanno rispettivamente per edizione prima e riedizione.

I. - BIBLIOGRAFIE

Schultz Klaus, *Vorläufige Bibliographie der Schriften Th. W. Adornos*, in *Th. W. Adorno zum Gedächtnis*. Hrsg. von H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1971 (Suhrkamp), pp. 177-239.

[Bibliografia degli scritti di Adorno che comprende anche i saggi e gli articoli pubblicati su riviste e giornali].

Pettazzi Carlo, *Kommentierte Bibliographie zu Th. W. Adorno*, in «Text + Kritik», *Sonderband Theodor W. Adorno*, München 1977 (Text + Kritik), pp. 176-191.

[Bibliografia degli scritti di Adorno comparsi sotto forma di libro e bibliografia ragionata della letteratura critica].

Altre bibliografie sono state a suo tempo pubblicate in T. Perlini, *Che cosa ha veramente detto Adorno*, Roma 1971 (Ubalini), pp. 179-192 e in AA. VV., *Über Th. W. Adorno*, Frankfurt a. M. 1968 (Suhrkamp).

II. - SCRITTI DI ADORNO

1. - Anteriori al 1950

1920

Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung, in « Die Neue Schaubühne », Dresden, II, n. 9, pp. 233-236.

1921

“ *Die Hochzeit des Faun* ”. *Grundsätzliche Bemerkungen zu Bernhard Sekles' neuer Oper*, in « Neue Blätter für Kunst und Literatur », Frankfurt a. M., IV (1921-22), n. 3-4, pp. 61-62 e n. 5, pp. 68-70.

1922

Bartók-Aufführungen in Frankfurt, in « Neue Blätter für Kunst und Literatur », Frankfurt a. M., V (1922-23), n. 1, pp. 5-8.

Béla Bartók, in ivi, IV (1921-22), n. 8, pp. 126-128.

Drei Opernaktstücke von Paul Hindemith: Mörder Hoffnung der Frauen, Schauspiel von Oskar Kokoschka; Sancta Susanna, ein Akt von August Stramm; Das Nusch-Nuschi, Operette für burmanische Marionetten von Franz Blei, in ivi, IV (1921-22), n. 8, pp. 121-122.

Paul Hindemith, in ivi, IV (1921-22), n. 7, pp. 103-106. R: 1968, in *Impromptus*, pp. 53-57.

Kammermusik im Verein für Theater- und Musikkultur. Dritter Kammermusikabend: Arnold Schönbergs Pierrot lunaire. Vierter Kammermusikabend, in ivi, IV (1921-22), n. 6, pp. 88-90.

Zeitgenössische Kammermusik. Erster und zweiter Abend im Verein für Theater- und Musikkultur, in ivi, V (1922-23), n. 1, pp. 9-11.

1923

Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt am Main, in « Zeitschrift für Musik », XC, n. 15-16, pp. 314-316.

1924

Auszug aus der Dissertation: Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie, J. W. Goethe Universität Frankfurt a. M. R: 1973, in *Gesammelte Schriften*, Vol. 1.

Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie [tesi di laurea (dattiloscritto)], J. W. Goethe Universität Frankfurt a. M. E: 1973, in *Gesammelte Schriften*, Vol. 1.

Richard Strauss: *Zum 60. Geburtstag: 11. Juni 1924*, in «Zeitschrift für Musik», XCI, n. 6, pp. 289-295.

1925

Alban Berg. *Zur Uraufführung des "Wozzeck"*, in «Musikblätter des Anbruch», VII, n. 10, pp. 531-537.

Béla Bartóks *Tanzsuite*, in «Pult und Taktstock», II, n. 6, pp. 105-107.

Die Serenade. Zur Aufführung von Schönbergs Serenade in Venedig, in «Pult und Taktstock», II, n. 7, pp. 113-118.

Recensione a Hanns Eisler, *Duo für Violine und Violoncell, op. 7, Nr. 1*, in «Musikblätter des Anbruch», VII, n. 7, Sonderheft: Italien, pp. 422-423.

Strawinsky-Fest, in «Musikblätter des Anbruch», VII, n. 10, pp. 551-553.

Über einige Werke von Béla Bartók, in «Zeitschrift für Musik», XCII, n. 7-8, pp. 428-430.

Volksliedersammlungen, in «Die Musik», XVII (1924-25), n. 8, pp. 583-585.

Zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M., in «Zeitschrift für Musik», XCII, n. 4, pp. 216-218.

Zum Problem der Reproduktion. Fragmente, in «Pult und Taktstock», II, n. 4, pp. 51-55.

1926

Anton Webern. *Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich*, in «Musikblätter des Anbruch», VIII, n. 6, pp. 280-282.

Drei Dirigenten, in «Musikblätter des Anbruch», VIII, n. 7, pp. 315-319.

Kammermusik von Paul Hindemith, in «Die Musik», XIX (1926-27), n. 1, pp. 24-28. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 58-62.

Metronomisierung, in «Pult und Taktstock», III, n. 7-8, pp. 130-134. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 146-149.

Opernprobleme. Glossiert nach Frankfurter Aufführungen, in «Musikblätter des Anbruch», VIII, n. 5, pp. 205-208.

1927

Das Fünfte Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M., in «Die Musik», XIX (1926-27), n. 12, pp. 879-884.

Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre [prima tesi di dottorato (dattiloscritto)], J. W. Goethe Universität Frankfurt a. M. E: 1973 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 1.

Motive [I], in «Musikblätter des Anbruch», IX, n. 4, pp. 161-162. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 19-21.

Orchesterstücke op. 16, in « Pult und Taktstock », 4, Sonderheft: Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke, pp. 36-43.

1928

Berliner Memorial, in « Neue Musik-Zeitung », Stuttgart, XLIX, n. 13, pp. 416-420.
 “*Hindemiths ‘Cardillac’ [...]*” [*incipit del testo*], in « Neue Musik-Zeitung », Stuttgart, XLIX, n. 22, pp. 706-707.

Marginalien zur Sonata von Alexander Jemnitz, in « Neue Musik-Zeitung », Stuttgart, XLIX, n. 12, pp. 387-390.

Motive II; Motive III, in « Musikblätter des Anbruch », X, n. 6, pp. 199-202; n. 7, pp. 237-240. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 21-29.

Nadelkurven, in « Musikblätter des Anbruch », X, n. 2, pp. 47-50. R: 1965.

Recensione a *Arnold Schönberg, Chöre op. 27 und op. 28*, in « Musikblätter des Anbruch », X, n. 9-10, pp. 411-412 [anche in « Gesang. Jahrbuch (der Universal-Edition) 1929 », Wien 1928, pp. 97-98].

Schönbergs Bläserquintett, in « Pult und Taktstock », V, maggio-giugno, pp. 45-49. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 161-166.

Schubert, in « Die Musik », XXI (1928-29), n. 1, pp. 1-12. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 18-36.

Situation des Liedes, in « Musikblätter des Anbruch », X, n. 9-10, pp. 363-369 [anche in « Gesang. Jahrbuch (der Universal-Edition) 1929 », Wien 1928, pp. 49-55].

1929

Alban Bergs frühe Lieder, in « Anbruch », XI, n. 2, pp. 90-92.

Atonales Intermezzo?, in « Anbruch », XI, n. 5, pp. 187-193.

Berliner Opernmemorial, in « Anbruch », XI, n. 6, pp. 261-266.

Die Oper Wozzeck, in « Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen », III (1929-30), n. 4, pp. 5-11.

Glosse zu Richard Strauss, in « Anbruch », XI, n. 6, pp. 250-251. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 54-57.

Motive IV: Musik von aussen, in « Anbruch », XI, n. 9-10, pp. 335-338. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 29-35.

Nachtmusik, in « Anbruch », XI, n. 1, pp. 16-23. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 58-66.

Recensione a *Béla Bartók, Drittes Streichquartett*, in « Anbruch », XI, n. 9-10, pp. 358-360.

Recensione a *Hanns Eisler: Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11*, in « Anbruch », XI, n. 5, pp. 219-221.

Recensione a *Kurt Weill: Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester*, in « Anbruch », XI, n. 7-8, pp. 316-317.

Schlageranalysen, in « Anbruch », XI, n. 3, pp. 108-114.

Zur Dreigroschenoper, in « Die Musik », XXI (1928-29), n. 6, pp. 424-428. R: 1960.

Zur Zwölfkrontechnik, in « Anbruch », XI, n. 7-8, pp. 290-294.

1930

Arnold Schönberg: Von heute auf morgen. Uraufführung in Frankfurt am Main, in « Anbruch », XII, n. 2, pp. 72-74.

Arnold Schönberg: Von heute auf morgen. Uraufführung in Frankfurt am Main, in « Die Musik », XXII (1929-30), n. 6, pp. 445-446.

Bewusstsein des Konzerthörers, in « Anbruch », XII, n. 9-10, pp. 274-275.

Die Opernfestspiele in Frankfurt a. M., in « Die Musik », XXIII (1930-31), n. 3, pp. 198-200.

Ernst Krenek und Theodor Wiesengrund-Adorno: *Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation*, in « Frankfurter Zeitung », 10. 12. 1930 (LXXIV, n. 918), pp. 1-2.

Georg Antheil: Transatlantik. Uraufführung in Frankfurt a. M., in « Die Musik », XXII (1929-30), n. 10, pp. 754-756.

Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen [tesi di dottorato (dattiloscritto)], J. W. Goethe Universität Frankfurt a. M. E: 1933 Tübingen (J. C. B. Mohr). R: 1962, 1966, 1974 Frankfurt a. M. (Suhrkamp).

Kierkegaard prophzeit Chaplin, in « Frankfurter Zeitung », 22. 5. 1930 (LXXIV, n. 377), p. 1. R: 1967 in *Ohne Leitbild*, pp. 89-90.

Kontroverse über die Heiterkeit, in « Anbruch », XII, n. 1, pp. 19-21.

Mahagonny, in « Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen », III (1929-30), n. 14, pp. 12-15. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 131-140.

Mahler heute, in « Anbruch », XII, n. 3, pp. 86-92.

Motive V: Hermeneutik, in « Anbruch », XII, n. 7-8, pp. 235-238. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 35-38.

Neue Tempi, in « Pult und Taktstock », VII, n. 1, pp. 1-7. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 74-83.

Ravel, in « Anbruch », XII, n. 4-5, pp. 151-154. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 67-73.

Reaktion und Fortschritt, in « Anbruch », XII, n. 6, pp. 191-195. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 153-160.

Stilgeschichte in Schönbergs Werk, in « Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper Berlin », X (1929-30), n. 32, pp. 4-9.

Transatlantic, in « Modern Music », New York, VII (1929-30), n. 4, pp. 38-41.

Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg, in « Anbruch », XII, n. 1, pp. 35-38.

1931

Applaus; Galerie, in « Die Musik », XXIII (1930-31), n. 6, p. 467; n. 8, p. 626. R: 1932, 1958 e 1962 come prima e seconda parte della serie *Zur Naturgeschichte des Theaters*; 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 94-99.

- Berg and Webern - Schönberg's Heirs*, in « Modern Music », New York, VIII (1930-31), n. 2, pp. 29-38.
- Gegen die neue Tonalität*, in « Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen », IV (1930-31), n. 16, pp. 4-8.
- Musikstudio*, in « Anbruch », XIII, n. 1, pp. 17-19.
- Rede über den "Raritätenladen" von Charles Dickens*, in « Frankfurter Zeitung », 18. 4. 1931 (LXXV, n. 285), pp. 1-2. R: 1967.
- Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*, in « Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen », V (1931-32), n. 2, pp. 12-16.
- Widerlegungen*, in « Die Musik », XXIII (1930-31), n. 9, pp. 647-651.
- Worte ohne Lieder*, in « Frankfurter Zeitung », 14. 7. 1931 (LXXV, n. 515), pp. 1-2.

1932

- Anton Webern*, in « Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt », LXXII, n. 22, pp. 679-683. R: 1936; 1968 in *Impromptus*, pp. 45-50.
- Das XI. Deutsche Sängerbundfest in Frankfurt a. M. 1932*, in « Die Musik », XXIV (1931-32), n. 11, pp. 839-841.
- Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe*, in « Anbruch », XIV, n. 1, pp. 9-11.
- Exkurse zu einem Exkurs*, in « Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen », V (1931-32), n. 9-10, pp. 15-18.
- Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven*, in « Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf », VIII (1932-33), n. 2, pp. 17-20. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 47-51.
- Kleiner Zitatenschatz*, in « Die Musik », XXIV (1931-32), n. 10, pp. 734-738. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 38-41.
- Kritik des Musikanten*, in « Frankfurter Zeitung », 12. 3. 1932 (LXXVI, n. 192-193), pp. 1-2. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 63-70.
- Physiologische Romantik*, in « Frankfurter Zeitung », 16. 2. 1932 (LXXVI, n. 123-124), p. 2.
- Recensione a *Marcuse, Herbert*, "Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit", in « Zeitschrift für Sozialforschung », I, n. 1-2, pp. 409-410.
- Recensione a *Spengler, Oswald*, "Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens", in « Zeitschrift für Sozialforschung », I, n. 1-2, pp. 149-151.
- Wirtschaftskrise als Idyll*, in « Frankfurter Zeitung », 17. 1. 1932 (LXXVI, n. 45), Literaturblatt.
- Zur Deutung Krénéks*, in « Anbruch », XIV, n. 2-3, pp. 42, 44-45.
- Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », I, n. 1-2, pp. 103-124 e n. 3, pp. 356-378.
- Zur Instrumentation von Alban Bergs frühen Liedern*, in « Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt », LXXII, n. 5, pp. 158-162 e n. 6, pp. 196-200. R: 1959 in *Klangfiguren*, pp. 138-156.

Zur Naturgeschichte des Theaters. Fragmente, in « Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt » (1931-32), n. 9, pp. 101-108, e n. 13, pp. 153-156 [comprende *Galerie, Applaus e Loge*]. R: 1958, 1962 e 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 94-99, 102-104.

1933

Abschied vom Jazz, in « Europäische Revue », Berlin, IX, n. 5, pp. 313-316.

Anton von Webern, in « Vossische Zeitung », 3. 12. 1933 (n. 549), p. 30.

Das Foyer. Zur Naturgeschichte des Theaters, in « Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt » (1932-33), n. 8, pp. 98-100 [sesta parte della serie *Zur Naturgeschichte des Theaters*]. R: 1958, 1962 e 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 107-110.

Ernst Kurtbs "Musikpsychologie", in « Frankfurter Zeitung », 11. 3. 1933 (LXXVII, n. 188-190), p. 10.

Mascagnis Landschaft. Zum 70. Geburtstag, 7. Dezember 1933, in « Vossische Zeitung », 7. 12. 1933 (n. 552), p. 7.

Notiz über Wagner, in « Europäische Revue », Berlin, IX, n. 7, pp. 439-442.

Recensione a *Driesch, Hans*, « Philosophische Gegenwartsfragen », in « Zeitschrift für Sozialforschung », II, n. 1, pp. 106-107.

Recensione a *Hartmann, Nicolai*, « Das Problem des geistigen Seins »; « Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag », Hrsg. von Hans Prinzhorn; *Prinzhorn, Hans*, « Charakterkunde der Gegenwart »; *Geysler, Joseph*, « Das Gesetz der Ursache. Untersuchungen zur Begründung des allgemeinen Kausalgesetzes », in « Zeitschrift für Sozialforschung », II, n. 1, pp. 110-111.

Recensione a *Steinbüchel, Theodor*, « Das Grundproblem der Hegelschen Philosophie. I. Bd.: Die Entdeckung des Geistes », in « Zeitschrift für Sozialforschung », II, n. 1, pp. 107-108.

Vierhändig, noch einmal, in « Vossische Zeitung », 19. 12. 1933 (n. 562), pp. 5-6. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 142-145.

1934

Der dialektische Komponist, in « Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934 », Wien, pp. 18-23. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 39-44.

Die Form der Schallplatte, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 17-19, pp. 35-39.

Musikalische Diebe, unmusikalische Richter, in « Stuttgarter Neues Tagblatt », 20. 8. 1934 (XCI, n. 386), p. 2. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 131-135.

1935

Eine Geschichte der Musikästhetik, in « Der Auftakt », Prag, XV, n. 1-2, pp. 16-18.

Zur *Krisis der Musikkritik*, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 20-21, pp. 5-15.

Zur *Stilgeschichte*, in « Der Auftakt », Prag, XV, n. 5-6, pp. 65-67.

1936

Anton von Webern, in « Der Auftakt », Prag, XVI, n. 9-10, pp. 159-163. E: 1932.

Erinnerung an den Lebenden, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 24-25: « Alban Berg zum Gedenken », pp. 19-29.

Marginalien zu Mahler, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 26-27, pp. 13-19.

Musikpädagogische Musik. (Brief an Ernst Krenek), in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 28-30, pp. 29-37.

Über Jazz, in « Zeitschrift für Sozialforschung », V, n. 3, pp. 235-257. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 84-115.

Zur *Lulu-Symphonie*, in « 23, Eine Wiener Musikzeitschrift », n. 24-25: *Alban Berg zum Gedenken*, pp. 5-11. R: 1960, sotto il titolo *Bergs Lulu-Symphonie*; 1968 in *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*.

1937

Ensemble, in « 23, eine Wiener Musikzeitschrift », n. 31-33, pp. 15-21. R: 1963 in *Quasi una fantasia*, pp. 44-52.

Recensione a *Kracauer, Siegfried*, « Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit », in « Zeitschrift für Sozialforschung », VI, pp. 697-698.

Recensione a *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », VI, n. 3, pp. 657-661.

Spätstil Beethovens, in « Der Auftakt », Prag, XVII, n. 5-6, pp. 65-67. R: 1964 in *Moments musicaux*, pp. 13-17.

Willi Reich: *Alban Berg*. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Kfenek. Wien (Herbert Reichner Verlag). R (i contributi di Adorno): 1968 in *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*.

1938

Recensione a *Bengt de Törne, Sibelius*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », VII, n. 3, pp. 460-473. R: 1968 in *Impromptus*, pp. 88-92, sotto il titolo *Glosse über Sibelius*.

Recensione a *Caillois, Roger*, « La Mante religieuse. Recherche sur la nature et la signification du mythe », in « Zeitschrift für Sozialforschung », VII, pp. 410-411.

Recensione a *Krenek Ernst*, « Über neue Musik », in « Zeitschrift für Sozialforschung », VII, pp. 294-296.

Recensione a *Rothacker, Erich*, « Die Schichten der Persönlichkeit », in « Zeitschrift für Sozialforschung », VII, p. 423.

Recensione a *Sterzinger, Othmar H.*, « Grundlinien der Kunstpsychologie. Bd. I: Die Sinnenwelt », in « Zeitschrift für Sozialforschung », VII, pp. 426-427.

Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in «Zeitschrift für Sozialforschung», VII, n. 3, pp. 321-355. R: 1956 in *Dissonanzen*, pp. 9-45.

1939

Fragmente über Wagner, in «Zeitschrift für Sozialforschung», VIII (1939-40), n. 1-2, pp. 1-48. R: 1952 in *Versuch über Wagner* (capp. I, VI, IX e X).

Recensione a *Jean Wahl*, “*Études Kierkegaardiennes*”; *Walter Lowrie*, “*Kierkegaard*”; “*The Journals of Søren Kierkegaard*”, in «Zeitschrift für Sozialforschung», VIII (1939-40), n. 1-2, pp. 232-235.

1940

Husserl and the Problem of Idealism, in «The Journal of Philosophy», New York, XXVII, n. 1, pp. 5-18.

On Kierkegaard's Doctrine of Love, in «Studies in Philosophy and Social Science», VIII (1939-40), n. 3, pp. 413-429. R: 1951 sotto il titolo *Kierkegaard's Lehre von der Liebe*; 1962, 1966 in appendice alla II e III edizione di *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*.

Zu Benjamins Gedächtnis, in «Aufbau [- Reconstruction]», New York, 18. 10. 1940 (VI, n. 42), p. 7.

1941

On Popular Music [With the assistance of George Simpson], in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, n. 1, pp. 17-48.

Recensione a *Heinrich Rickert*, “*Unmittelbarkeit und Sinndeutung*”, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, n. 3, pp. 479-482.

Recensione a *Wilder Hobson*, “*American Jazz Music*”; *Winthrop Sargeant*, “*Jazz Hot and Hybrid*”, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, n. 1, pp. 167-178.

Spengler Today, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, n. 2, pp. 305-325. R: 1950 sotto il titolo *Spengler nach dem Untergang*, 1955 in *Prismen*, pp. 51-81.

The Radio Symphony. An Experiment in Theory, in «Radio Research 1941», New York 1941, pp. 110-139.

Veblen's Attack on Culture, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, n. 3, pp. 389-413. R: 1953 sotto il titolo *Kultur als Verschwendung*; 1955 sotto il titolo *Veblens Angriff auf die Kultur in Prismen*, pp. 82-111.

1942

Für Ernst Bloch, in «Aufbau - Reconstruction», New York, 27. 11. 1942 (VIII, n. 48), pp. 15, 17-18.

Träume in Amerika. Drei Protokolle, in «Aufbau - Reconstruction», New York, 2. 10. 1942 (VIII, n. 40), p. 17.

1945

A Social Critique of Radio Music, in « Kenyon Review », VII, n. 2, pp. 208-217.
Theses Upon Art and Religion Today, in « Kenyon Review », VII, n. 4, pp. 677-682.

1946

Antisemitism and Fascist Propaganda, in *Antisemitism. A Social Disease*, New York 1946, pp. 125-137.

1947

Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [insieme con Max Horkheimer], Amsterdam (Querido Verlag). R: 1969 Frankfurt a. M. (Suhrkamp).

1949

Hermann Grab, in « Die Neue Rundschau », LX, n. 4, p. 594.
Philosophie der neuen Musik, Tübingen (J. C. B. Mohr). R: 1958 Frankfurt a. M. (Europäische Verlagsanstalt).
Zur Philosophie Husserls, in « Archiv für Philosophie », III, n. 4, pp. 339-378.
 Cfr. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (1956), cap. IV.

2. - Posteriori al 1950 (solo libri e raccolte)**1950**

The Authoritarian Personality [insieme con E. Frenkel Brunswik, D. J. Levinson, R. N. Sanford e altri], New York (Harper & Brothers). R: 1964 New York (Wiley), 1973 Frankfurt a. M. (Suhrkamp) sotto il titolo *Studien zum autoritären Charakter*.

1951

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Berlin - Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1962, 1969.

1952

Versuch über Wagner, Berlin - Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1964 München - Zürich (Droemer Knaur), 1974 Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1971 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 13. E (parziale): « Zeitschrift für Sozialforschung », VIII, n. 1-2, pp. 1-48, sotto il titolo *Fragmente über Wagner*.

1955

Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Berlin - Frankfurt a. M. (Suhrkamp), [*Kulturkritik und Gesellschaft* (E: 1951), *Das Bewusstsein der Wissenssoziologie* (E: 1953), *Spengler nach dem Untergang* (E: 1941 in inglese e 1950 in tede-

sco), *Veblens Angriff auf die Kultur* (E: 1941 in inglese e 1953 in tedesco), *Aldous Huxley und die Utopie* (E: 1951), *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (E: 1953), *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (E: 1951), *Arnold Schönberg. 1874-1951* (E: 1953), *Valéry Proust Museum* (E: 1953), *George und Hofmannstahl. Zum Briefwechsel: 1891-1906, Charakteristik Walter Benjamins* (E: 1950), *Aufzeichnungen zu Kafka* (E: 1953)]. R: 1963 München (Deutsche Taschenbuch), 1969 Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1976 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.

1956

Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht). [Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (E: 1938), *Die gegängelte Musik* (E: 1953), *Kritik des Musikanten, Das Altern der Neuen Musik* (E: 1955)]. R: 1958 [insieme con *Zur Musikpädagogik* (E: 1957)], 1963 [insieme con *Tradition* (E: 1960)], 1973 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 14.

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien, Stuttgart (Kohlhammer). E: 1949 (Cap. IV), 1954 (Cap. I), 1956 (Cap. II). R: 1972 Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1971 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 5.

1957

Noten zur Literatur I, Berlin - Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [*Der Essay als Form, Über epische Naivität, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (E: 1954), *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (E: 1957), *Zum Gedächtnis Eichendorffs* (E: 1958), *Die Wunde Heine* (E: 1956), *Rückblickend auf den Surrealismus* (E: 1956), *Satzzeichen* (E: 1956), *Der Artist als Statthalter* (E: 1953)]. R: 1974 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11.

1959

Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Berlin - Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [*Ideen zur Musiksoziologie* (E: 1958), *Bürgerliche Oper* (E: 1959), *Neue Musik, Interpretation, Publikum* (E: 1957), *Die Meisterschaft des Maestro* (E: 1958), *Zur Vorgeschichte der Reibenkomposition, Alban Berg* (E: 1956), *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern* (E: 1932), *Anton von Webern* (E: 1959), *Klassik, Romantik, Neue Musik* (E: 1959), *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (E: 1957), *Kriterien der neuen Musik* (E: 1958), *Musik und Technik* (E: 1958)]. R: 1969 Hamburg (Rowohlt) sotto il titolo *Nervenzpunkte der Neuen Musik* [non completa].

1960

Mabler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1963, 1971 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 13.

1961

Noten zur Literatur II, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Zur Schlusszene des *Faust* (E: 1959), *Balzac-Lektüre*, *Valerys Abweichungen* (E: 1960), *Wörter aus der Fremde* (E: 1959), *Blochs Spuren* (E: 1960), *Erpresste Versöhnung* (E: 1958), *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, *Kleine Proust-Kommentare* (E: 1958)]. R: 1974 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11.

1962

Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1968 Hamburg (Rowohlt).

Sociologica II. Reden und Vorträge von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. (Europäische Verlagsanstalt) - Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd. 10.

1963

Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, Frankfurt a. M. (Fischer). R: 1975 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 15.

Drei Studien zu Hegel, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). E: 1957 (Cap. I), 1959 (Cap. II). R: 1971 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 5.

Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Wozu noch *Philosophie* (E: 1962), *Philosophie und Lehrer* (E: 1962), *Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung* (E: 1962), *Jene zwanziger Jahre* (E: 1962), *Prolog zum Fernsehen* (E: 1953), *Fernsehen als Ideologie* (E: 1953), *Sexualtabus und Recht heute* (E: 1963), *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (E: 1960), *Meinung Wahn Gesellschaft* (E: 1961)]. R: 1976 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.

Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Fragment über *Musik und Sprache* (E: 1953), *Motive* (E: 1927, 1929, 1930, 1932, 1937, 1951), *Musikalische Warenanalysen* (E: 1955), *Fantasia sopra Carmen* (E: 1955), *Naturgeschichte des Theaters* (E: 1931, 1932, 1933, 1958), *Mabler. Wiener Gedenkrede* (E: 1960), *Epilegomena* (E: 1961), *Zemlisky, Schreker, Strawinsky. Ein dialektisches Bild* (E: 1962), *Bergs kompositionstechnische Funde* (E: 1961), *Wien* (E: 1960), *Sakrales Fragment, Musik und neue Musik* (E: 1960), *Vers une musique informelle* (E: 1962)].

1964

Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1973 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 6.

Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928 bis 1962, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Spätstil *Beethovens* (E: 1937), *Schubert* (E: 1928), *Huldigung an Zerkina* (E: 1953), *Bilderwelt des Freischütz* (E: 1961), *Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven* (E: 1932), *Zur Partitur des Parsifal* (E: 1956), *Nachtmusik* (E: 1929), *Ravel* (E: 1930), *Neue Tempi* (E: 1930), *Über Jazz* (E: 1936), *Zur Physiognomik Kreneks* (E: 1958), *Mahagonny* (E: 1930), *Zilligs*

Verlaine-Lieder, Reaktion und Fortschritt (E: 1930), *Schönbergs Bläserquintett* (E: 1928), *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis* (E: 1959)].

1965

Noten zur Literatur III, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Titel. *Paraphrasen zu Lessing* (E: 1962), *Zu einem Porträt Thomas Manns* (E: 1962), *Bibliographische Grillen* (E: 1959), *Rede über ein imaginäres Feuilleton* (E: 1963), *Sittlichkeit und Kriminalität, Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer* (E: 1964), *Engagement* (E: 1962), *Voraussetzungen* (E: 1960), *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins* (E: 1963)]. R: 1974 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11.

1966

Negative Dialektik, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). R: 1967, 1973 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 6.

1967

Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Ohne Leitbild (E: 1960), *Amorbach* (E: 1966), *Über Tradition* (E: 1966), *Im Jeu de Paume gekritzelt* (E: 1958), *Aus Sils Maria* (E: 1966), *Vorschlag zur Ungüte* (E: 1959), *Résumé über Kulturindustrie, Nachruf auf einen Organisator* (E: 1962), *Filmtransparente* (E: 1966), *Zweimal Chaplin* (E: 1930, 1964), *Thesen zur Kunstsoziologie* (E: 1965), *Funktionalismus heute* (E: 1966), *Luccheser Memorial* (E: 1963), *Der missbrauchte Barock* (E: 1966), *Die Kunst und die Künste* (E: 1967)]. R: 1968 [comprendente anche *Wien, nach Osten 1967* (E: 1967)]. 1976 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.

1968

Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, Wien (Elisabeth Lafite). R: 1971 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 13.

1969

Komposition für den Film [insieme con H. Eisler], München (Rogner & Bernhard). R: 1975 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 15.

Stichworte. Kritische Modelle 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [*Anmerkungen zum philosophischen Denken* (E: 1965), *Vernunft und Offenbarung* (E: 1958), *Fortschritt* (E: 1964), *Glosse über Persönlichkeit* (E: 1966), *Freizeit, Tabus über dem Lehrberuf* (E: 1965), *Erziehung nach Auschwitz* (E: 1967), *Auf die Frage: Was ist deutsch* (E: 1965), *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika* (E: 1968), *Dialektische Epilegomena: Zu Subject und Object, Marginalien zu Theorie und Praxis*]. R: 1976 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.

1970

Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [*Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie* (E: 1965), *Postscriptum* (E:

1966), *Über Statik und Dynamic als soziologische Kategorien* (E: 1956), *Soziologie und empirische Forschung* (E: 1957), *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (E: 1961), *Notiz über sozialwissenschaftliche Objektivität* (E: 1965), *Gesellschaft* (E: 1966), *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* (E: 1969), *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (E: 1969)].

Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Scelta da *Eingriffe e Stichworte*, comprendente anche *Erziehung zur Entbarbarisierung* e *Erziehung zur Mündigkeit*].

Über Walter Benjamin. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Zu *Benjamins Gedächtnis* (E: 1940), *Charakteristik Walter Benjamins* (E: 1950), *Nachwort zur "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"* (1950), *Einleitung zu Benjamins "Schriften"* (E: 1955), *Benjamins "Einbahnstrasse"* (E: 1955), *Nachwort zu "Deutsche Menschen"* (E: 1962), *Erinnerungen* (E: 1966), *Vorrede zur Rolf Tiedemanns "Studien zur Philosophie Walter Benjamins"* (E: 1965), *Benjamin, der Briefschreiber* (E: 1966), *Interimsbescheid* (E: 1968), *A l'écart de tous les courants* (E: 1969), *Aus Briefen an Walter Benjamin* (scelta)].

Vorlesungen zur Ästhetik. Gehalten in Frankfurt. Oktober-Dezember 1967. Hrsg. und mit Nachweis versehen von V. C. Subik, Wien (Gruppe Handsblume).

1971

Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [*Kritik* (E: 1969), *Auferstehung der Kultur in Deutschland?* (E: 1950), *Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda* (E: 1951), *Individuum und Organisation* (E: 1954), *Bemerkungen über Politik und Neurose* (E: 1953, 1954), *Wird Spengler recht behalten* (E: 1955), *Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute* (E: 1963), *Offener Brief an Rolf Hochhuth* (E: 1967), *Gegen die Notstandsgesetze, Resignation* (E: 1969)].

1972

Vorlesungen zur Einleitung in die Erkenntnistheorie, Frankfurt a. M. (Junius Drucke - Hesa Druck). [Trascrizione da nastri registrati delle lezioni tenute nel 1957-58 a Francoforte].

1973

Ästhetische Theorie. Hrsg. von R. Tiedemann und Gretel Adorno, Frankfurt a. M. E: 1970 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 7.

Philosophische Terminologie Bd. I, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Trascrizione da nastri registrati delle lezioni tenute dal maggio al luglio 1962 a Francoforte].

Versuch, das "Endspiel" zu verstehen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Scelta da *Prismen e Noten zur Literatur*, comprendente anche *Ist die Kunst heiter?* (E: 1967)].

Zur Dialektik des Engagements, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Scelta da *Prismen, Noten zur Literatur* e *Kritik*, comprendente anche *George, Rudolf Borchardt*

(E: 1968) e *Aus einem Brief über die "Betrogene" an Thomas Mann* (E: 1955)].

1974

Noten zur Literatur IV, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Scelta da *Über Walter Benjamin, Kritik, Versuch das Endspiel zu verstehen* e *Zur Dialektik des Engagements*, comprendente anche *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* (E: 1967), *Rede über den "Raritätenladen" von Charles Dickens* (E: 1931, R: 1967), e *Henkel, Krug und frühe Erfahrung* (E: 1965)], 1974 in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11.

Philosophische Terminologie Bd. II, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Trascrizione da nastri registrati delle lezioni tenute dal novembre 1962 al febbraio 1963].

1975

Gesellschaftstheorie und Kulturkritik, Frankfurt a. M. (Suhrkamp). [Scelta da *Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie*, *Prismen* e *Sociologica II*, comprendente anche *Reflexionen zur Klassentheorie*].

3. - Opere complete

Gesammelte Schriften. 20 Bände, Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp).

Band 1. *Philosophische Frühschriften* (1973).

Band 2. *Kierkegaard*.

Band 3. *Dialektik der Aufklärung*.

Band 4. *Minima Moralia*.

Band 5. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel* (1971).

Band 6. *Negative Dialektik. Jargon der Eigenlichkeit* (1973).

Band 7. *Ästhetische Theorie* (1970).

Band 8. *Soziologische Schriften I* (1972).

Band 9. *Soziologische Schriften II* (1974).

Band 10. *Prismen. Ohne Leitbild. Kritische Modelle: Eingriffe, Stichworte* (1976).

Band 11. *Noten zur Literatur* (1974).

Band 12. *Philosophie der neuen Musik* (1975).

Band 13. *Die musikalischen Monographien: Versuch über Wagner. Mahler. Berg* (1971).

Band 14. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (1973).

Band 15. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor* (1975).

Band 16. *Klangfiguren. Quasi una fantasia. Moment musicaux. Impromptus*.

Band 17-19. *Aufsätze zur Musik*.

Band 20. *Miszellen*.

4. - Lettere

- Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt a. M. 1970 (Suhrkamp). [Lettere del 17. 12. 1934, 2. 8. 1935, 18. 3. 1936, 10. 11. 1938, 1. 2. 1939 e 29. 2. 1940].
- Walter Benjamin, *Briefe*. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966 (Suhrkamp). [Lettere del 2. 8. 1935 e del 10. 11. 1938 di Adorno e 11 lettere di Benjamin; trad. it. (parziale), *Lettere 1913-1940*, Torino 1978 (Einaudi)].
- Th. W. Adorno e E. Krenk, *Briefwechsel*. Hrsg. von W. Rogge, Frankfurt a. M. 1974 (Suhrkamp). [Una trentina di lettere di Adorno e altrettante di Krenk datate dal 1929 al 1945].

5. - Traduzioni italiane

1954

Minima Moralia, Torino (Einaudi).

1959

Filosofia della Musica Moderna [Philosophie der neuen Musik], Torino (Einaudi).
Dissonanze [Dissonanzen], Milano (Feltrinelli).

1962

Kierkegaard. Costruzione dell'estetico [Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen], Milano (Longanesi).

1964

Sulla metacritica della gnoseologia [Zur Metakritik der Erkenntnistheorie], Milano (Sugar).

1966

Dialettica dell'illuminismo [Dialektik der Aufklärung], Torino (Einaudi).
Lezioni di sociologia [Soziologische Exkurse], Torino (Einaudi).
Wagner-Mahler [Versuch über Wagner; Mahler], Torino (Einaudi).

1969

Il fido maestro sostituto [Der getreue Korrepetitor], Torino (Einaudi).

1970

Dialettica Negativa [Negative Dialektik], Torino (Einaudi).

1971

Introduzione alla sociologia della musica [Einleitung in die Musiksoziologie], Torino (Einaudi).

Tre Studi su Hegel [Drei Studien zu Hegel], Bologna (Il Mulino).

1972

Dialettica e positivismo in sociologia [Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie], Torino (Einaudi).

Prismi [Prismen], Torino (Einaudi).

1973

La personalità autoritaria [The authoritarian Personality], Milano (Comunità), 2 voll.

1974

Impromptus, Milano (Feltrinelli).

1975

La musica per film [Komposition für den Film], Roma (Newton Compton).

Parole chiave. Modelli critici [Stichworte. Kritische Modelle], Milano (Sugar).

Teoria estetica [Ästhetische Theorie], Torino (Einaudi).

Terminologia filosofica [Philosophische Terminologie I-II], Torino (Einaudi), 2 voll.

1976

Scritti sociologici [Soziologische Schriften I], Torino (Einaudi).

III. - LETTERATURA CRITICA

1. - Raccolte

- Die Frankfurter Schule im Licht des Marxismus. Zur Kritik der Philosophie und Soziologie von Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas.* Materialien einer wissenschaftlichen Tagung aus Anlass des 100. Geburtstages von W. I. Lenin, veranstaltet vom Institut für marxistische Studien und Forschungen am 21. und 22. Februar in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1970. [A. Gedö, *Dialektik der Negation oder Negation der Dialektik?* — W. R. Beyer, *Praxisnahe und Praxisferne Philosophie* — W. I. Samkowsky, *Lenin über die Praxis* — W. Jopke, *Grundlagen der Erkenntnis- und Gesellschaftstheorie Adornos und Horkheimers* — E. Hahn, *Die theoretische Grundlage der Soziologie von J. Habermas* — R. Steigerwald, *Wie kritisch ist H. Marcuses Kritische Theorie?* — J. Schleifstein, *Zu Negts Kritik der Widerspiegelungstheorie* — J. Filipiec, *Die Sackgasse und der Weg der Theorie zur Wirklichkeit*; oltre a interventi di J. H. von Heisler, O. Negt, A. Sohn-Rethel e altri].
- Die Neue Linke nach Adorno.* Hrsg. von W. F. Schöller, München 1969. [P. Brückner, ... und nach uns wird kommen nichts nennenwertes — F. Böckelmann, *Die Möglichkeit ist die Unmöglichkeit. Die Unmöglichkeit ist die Möglichkeit. Bemerkungen zur Autarkie der Negativen Dialektik* — A. Bergmann, H. Fertl, *Zur Apathie des neuesten Kritizismus* — O. F. Gmelin, *Negative Dialektik: Schaltssystem der Utopie* — O. K. Werckmeister, *Das Kunstwerk als Negation. Zur Kunsttheorie Adornos* — K. Bohemer, *Adorno, Musik, Gesellschaft* — H. N. Schmidt, *Theorie zu ibrem Ende gedacht* — H. Lück, *Anmerkungen zu Th. W. Adornos Zusammenarbeit mit Hanns Eisler* — H. Brenner, *Th. W. Adorno als Sachwalter des Benjaminschen Werkes* — H. H. Holz, *Mephistophelische Philosophie* — J. Agnoli, *Die Schnelligkeit des realen Prozesses. Vorläufige Skizze eines Versuchs über Adornos historisches Ende*].
- Kritik und Interpretation der Kritischen Theorie,* Giessen 1975. [I contributi dedicati ad Adorno sono: Müller-Strömsdorfer, *Die "helfende Kraft bestimmter Negation"* (E: 1960) — L. Eley, *Zum Begriff des Transzendentalen. Eine kritische Studie zu Th. W. Adorno: "Zur Metakritik der Erkenntnistheorie"* (E: 1959) — A. Schmidt, *Adorno, ein Philosoph des realen Humanismus* (E: 1969)].
- Theodor W. Adorno zum Gedächtnis.* Eine Sammlung. Hrsg. von H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1971. [Max Horkheimer über Theodor W. Adorno. *Ein Gespräch am 8. August 1969, aufgezeichnet von Bernhard Landau* (E:

- 1969) — *Nach dem Tode Theodor W. Adornos. Eine Erklärung seiner Schüler in Frankfurt* (E: 1969) — J. Habermas, *Th. W. Adorno wäre am 11. September 66 Jahre alt geworden* (E: 1969) — P. von Haselberg, *Denken aus Protest* (E: 1969) — M. Horkheimer, *Gedenkworte* (E: 1969) — H. Marcuse, *Reflexion zu Th. W. Adorno* — A. Schmidt, *Adorno - ein Philosoph des realen Humanismus* (E: 1969) — H. Schweppenhäuser, *Kritik und Rettung* — P. Boulez, *En marge de la, d'une disparition* (E: 1969) — W. Abendroth, *Th. W. Adorno zum Gedächtnis* (E: 1969) — I. Fetscher, *Ein Kämpfer ohne Illusion* (E: 1969) — E. Herhaus, *Tod des Philosophen* (E: 1970) — J. Kaiser, *Was uns Adorno war* (E: 1969) — J. von Kempfski, *Vorbild oder Verführer?* (E: 1969) — M. Looser, *Theodor W. Adorno* (E: 1969) — P. Lüth, *Brief aus einer Landpraxis* (E: 1969) — G. Picht, *Atonale Philosophie* (E: 1969) — D. Schnebel, *Komposition von Sprache - Sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk* — R. Stephan, *Th. W. Adorno* (E: 1969) — U. Sonnemann, *Erkenntnis als Widerstand*].
- Über Theodor W. Adorno*, Frankfurt a. M. 1968. [K. Oppens, *Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos* (E: 1961) — H. Kudzus, *Die Kunst versöhnt mit der Welt* (E: 1962) — J. Habermas, *Ein philosophierender Intellektueller* (E: 1963) — B. Willms, *Theorie, Kritik und Dialektik* (E: 1966) — H. Schweppenhäuser, *Verleumdete Aufklärung* (E: 1967) — U. Sonnemann, *Jenseits von Rube und Unordnung. Zur Negativen Dialektik Adornos*].
- Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*. Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung herausgegeben von M. Horkheimer, Frankfurt a. M. 1963. [Rilevanti sono solo: W. Emrich, *Ladenhüter* — R. Leibowitz, *Der Komponist Theodor W. Adorno* — E. Steuermann, *Brief an Theodor W. Adorno* — E. Krenek, *Brief an Theodor W. Adorno* — J. Habermas, *Analytische Wissenschaftstheorie und Dialektik. Ein Nachtrag zur Kontroverse zwischen Popper und Adorno*].

2. - Fascicoli monografici e numeri speciali

- Adorno-Heft*, « Studia Philosophica Gandensia », Meppel 1971. [H. van den Enden, *Kultur- und Ideologiekritik bei den Neodialektikern Adorno und Marcuse* — E. Vermeersch, *Adorno und die Aufklärung* — L. Apostel, *Erkenntnistheorie und Erkenntnissoziologie. Randbemerkungen zu Adorno* — J. Broeckx, *Ästhetische und soziologische Implikationen in Adornos "Typen musikalischen Verhaltens"* — H. Sabbe, *Philosophie der neuesten Musik: ein Versuch zur Extrapolation von Adornos "Philosophie der neuen Musik"*].
- Numero dedicato alla Scuola di Francoforte*, « Il Verri », VI (1976), n. 4. [Rilevanti per Adorno sono: G. Carchia, *Sulla "Teoria Estetica" di Th. W. Adorno* — D. Drudi, *Appunti su Th. W. Adorno e la critica italiana*].
- Numero speciale dedicato ad Adorno e alla Scuola di Francoforte*, « Utopia », II (1972), n. 10. [T. Perlini, *Appunti per un bilancio critico della Scuola di Francoforte* — F. Fergnani, *Adorno lettore di Marx e Hegel* — R. Nichelatti, *La Dialectica Negativa: una messa a punto* — L. Parinetto, *Ernst Bloch: un*

teologo? — M. G. Meriggi, *Appunti sullo stile di Adorno* — L. Frasconi, *Il marxismo della teoria critica* — M. Gallerani e C. Pettazzi, *La problematica della cultura in Adorno*].

Scuola di Francoforte. Industria culturale e spettacolo, «Bianco e Nero», XXXV (1974), n. 1-2. [L. Frasconi, *Il tema dell'industria culturale nel pensiero critico-negativo* — T. Perlini, *Tra minuscolo e illimitato. Adorno: stile e Kitsch* — T. Perlini, *Adorno: arte, spettacolo, cinema e televisione* — M. G. Meriggi, *Osservazioni su Benjamin e il teatro* — M. G. Meriggi, *Sulla "Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" di Benjamin*].

Sonderband Theodor W. Adorno, «Text + Kritik», München 1977. [P. von Haselberg, *Wiesengrund-Adorno* — C. Pettazzi, *Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1938* — H. H. Kappner, *Adornos Reflexionen über den Zerfall des bürgerlichen Individuums* — O. Hansen, *Anklage und Kritik. Anmerkungen zu Adornos Begriff der soziologischen Wissenschaft* — B. Lindner, *Herrschaft als Trauma. Adornos Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin* — H. Scheible, *Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos* — F. Grenz, *Zur architektonischen Stellung der Ästhetik in der Philosophie Adornos* — J. Trabant, «Bewusstseyn von Nöthen». *Philologische Notiz zum Fortleben der Kunst in Adornos ästhetischer Theorie* — W. M. Lüdke, *Der Kronzeuge. Einige Anmerkungen zum Verhältnis Th. W. Adornos zu S. Beckett* — D. Oehler, *Charisma des Nicht-Identischen, Ohnmacht des Aparten. Adorno und Benjamin als Literaturkritiker: Am Beispiel Proust* — H. Kaiser, *Einige Bemerkungen zur literaturdidaktischen Dimension der dialektischen Ästhetik Adornos* — H. K. Jungheinrich, *Zwanzig Jahre nachher* — C. Pettazzi, *Kommentierte Bibliographie zu Th. W. Adorno*].

Teorie letterarie nella Scuola di Francoforte, «Quaderni di Critica», Roma 1976. [Rilevanti per Adorno sono: M. Carlino, *Il surrealismo negli scritti teorico-critici di Marcuse, Adorno, Benjamin* — A. Mastropasqua, *Alcune note su Benjamin, Adorno e la Scuola di Francoforte*].

3. - Sugli scritti di filosofia e sociologia. Interpretazioni complessive

a) Libri:

Beyer W. R., *Tendenzen Bundesdeutscher Marxbeschäftigung*, Köln 1966.

Idem, *Vier Kritiken: Heidegger, Sartre, Adorno, Lukács*, Köln 1970.

Idem, *Die Sünden der Frankfurter Schule. Ein Beitrag zur Kritik der "Kritischen Theorie"*, Berlin 1971.

Bauermann R.-Rötschen H. J., *Dialektik der Anpassung. Die Aussöhnung der "Kritischen Theorie" mit den imperialistischen Herrschaftsverhältnissen*, Berlin 1972.

Böckelmann F., *Über Marx und Adorno. Schwierigkeiten der spätmarxistischen Theorie*, Frankfurt a. M. 1972.

- Bubner R., *Philosophie ist ihre Zeit in Gedanken erfasst*, in *Hermeneutik und Dialektik*, Tübingen 1970.
- Idem*, *Was ist kritische Theorie?*, in *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a. M. 1971.
- Galeazzi U., *La scuola di Francoforte*, Roma 1975 [con antologia].
- Grenz F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M. 1974.
- Idem*, *Die Idee der Naturgeschichte. Zu einem frühen, unbekanntem Text Adornos*, in *Natur und Geschichte*. X. Deutscher Kongress für Philosophie, Kiel 8-12 Oktober 1972, hrsg. von Kurt Hübner und Albert Menne, Hamburg 1974, pp. 344-350.
- Jay M., *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*, London 1973.
- Koch T., Kodalle M., Schweppenhäuser H., *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung. Eine Kontroverse über Th. W. Adorno*, Stuttgart 1973.
- Kofler L., *Die quasi naturphilosophische Stufe der modernen Gesellschaftstheorie*, in *Der asketische Eros. Industriekultur und Ideologie*, Wien 1967.
- Krahl H. J., *Der politische Widerspruch der kritischen Theorie Adornos* (E: 1969) und *Kritische Theorie und Praxis*, in *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlichen Emanzipation und proletarischer Revolution*, Frankfurt a. M. 1971 [traduzione italiana in »Quaderni Piacentini» (1969), n. 39].
- Künzli A., *Linker Irrationalismus. Zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule*, in *Aufklärung und Dialektik. Politische Philosophie von Hobbes bis Adorno*, Freiburg 1971.
- Massing O., *Adorno und die Folgen*, Neuwied - Berlin 1970.
- Moravia S., *Adorno e la teoria critica della società*, Firenze 1974 [con antologia].
- Nebuloni R., *Dialettica e Storia in Th. W. Adorno*, Milano 1978.
- Negt O., *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Frankfurt a. M. 1970.
- Pasqualotto G., *Teoria come utopia. Studi sulla scuola di Francoforte*, Verona 1974.
- Perlini T., *Che cosa ha veramente detto Adorno*, Roma 1971.
- Idem*, *Saggio introduttivo*, in Th. W. Adorno, *Parole chiave: Modelli critici*, Milano 1974, pp. IX-LXXX.
- Post W., *Kritische Theorie und metaphysischer Pessimismus. Zum Spätwerk Horkheimers*, München 1970.
- Reichel P., *Verabsolutierte Negation. Zu Adornos Theorie von den Triebkräften der gesellschaftlichen Entwicklung*, Berlin 1972.
- Rohrmoser G., *Das Elend der kritischen Theorie*, Freiburg 1970.
- Rusconi G. E., *La teoria critica della società*, Bologna 1968.
- Idem*, *Hegelismo, marxismo e teoria critica. Th. W. Adorno*, in *La scuola di Francoforte*, Bari 1972.
- Rutigliano E., *Teoria e/o critica. Sul marxismo di Adorno*, Bari 1977.
- Schmidt A., *Die "Zeitschrift für Sozialforschung". Geschichte und gegenwärtige*

Bedeutung, München 1970 [tradotto anche in italiano in *La scuola di Francoforte*, Bari 1972].

Solmi R., *Introduzione*, in Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Torino 1954, pp. XI-LXI.

Therborn G., *Critica e Rivoluzione*, Bari 1972.

Theunissen M., *Gesellschaft und Geschichte. Zur Kritik der Kritischen Theorie*, Berlin 1969.

Vacatello M., *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, Firenze 1972.

Wellmer A., *Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus*, Frankfurt a. M. 1969.

Witschel G., *Die Erziehungslehre der kritischen Theorie. Darstellung und Kritik*, Bonn 1973.

Zima P. V., *Guida alla Scuola di Francoforte* [traduzione dal francese], Milano 1976.

b) Saggi non apparsi in libri o raccolte:

Bodei R., *Adorno e la dialettica*, in « Rivista Critica di Storia della Filosofia », XXX (1975), n. 4.

Bühl W., *Dialektische Soziologie und Soziologische Dialektik*, in « Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie », XII (1960), n. 4, pp. 717-751.

Clemenz M., *Theorie als Praxis?*, in « Neue Politische Literatur » (1968), n. 2, pp. 178-194.

Eyferth K., *Starrheit und Integration. Ein Vergleich der typologischen Forschungen von E. R. Jaensch und Th. W. Adorno*, in « Psychologische Rundschau », X (1959), pp. 159-169.

Härtings T., *Ideologiekritik und Existenzphilosophie. Philosophische Stellungnahme zu Th. W. Adornos "Jargon der Eigentlichkeit"*, in « Zeitschrift für philosophische Forschung », XXI (1967), n. 2 [vedi anche: Schweppenhäuser H., *Thomas Härtings Adorno-Kritik. Eine Replik*, in « Zeitschrift für philosophische Forschung », XXI (1967), n. 4 (ora anche in *Über Theodor W. Adorno*, Frankfurt a. M. 1968 col titolo *Verleumdete Aufklärung*)].

Hedinger U., *Verhängnis und Werde bei Friedrich Gogarten und bei Theodor W. Adorno*, in « Judaica. Beiträge zum Verständnis des jüdischen Schicksals in Vergangenheit und Gegenwart », XXVIII, n. 2, pp. 57-69.

Horkheimer M., *Jenseits der Fachwissenschaft. Adorno zum Geburtstag*, in « Frankfurter Rundschau », 11. 9. 1963.

Idem, *Gruss an einen Freund. Zu den Schriften Adornos*, in « Freie Presse », 11. 9. 1963.

Idem, *Himmel, Ewigkeit und Schönheit. Spiegel-Interview mit Max Horkheimer zum Tode Theodor W. Adornos*, in « Der Spiegel », 11. 8. 1969.

Idem, *Max Horkheimer über seinen Gefährten*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 8. 8. 1969.

Kartt F. W., *Das Verbrechen der beleidigten Philosophie Gebler - Habermas - Adorno*, in « Neue deutsche Hefte », XIX (1972), n. 2, pp. 3-40.

- Mayer H., *Nachdenken über Adorno*, in « Frankfurter Hefte », XXV (1970), n. 4, pp. 268-280.
- Mussi F., *Tre teorie: aspetti filosofici di Adorno*, in « Critica Marxista », X (1972), n. 5, pp. 47-77.
- Perlini T., *Autocritica della ragione illuministica. Aspetti e momenti del pensiero negativo*, in « Ideologie » (1969), n. 9-10, pp. 139-233.
- Idem*, *Dialettica e Utopia*, in « Aut Aut » (1970), n. 119-120, pp. 135-156.
- Idem*, *Demitizzazione dell'autentico*, in « Problemi » (1970), n. 22-23.
- Idem*, *Infanzia e felicità in Adorno*, in « Comunità », XXIV (1970), n. 161-162, pp. 60-96.
- Idem*, *Paradosso ed esorcismo in Adorno*, in « Tempi Moderni » (1970), n. 1, pp. 102-111.
- Pettazzi C., *La fase trascendentale del pensiero di Adorno: Hans Cornelius*, in « Rivista Critica di Storia della Filosofia », XXXII (1977), n. 4, pp. 436-449.
- Pianciola C., « *Dialettica dell'illuminismo* » di Horkheimer e Adorno, in « Quaderni Piacentini », VI (1967), n. 29, pp. 68-83.
- Plessner H., *Adornos "Negative Dialektik"*, in « Kantstudien » (1970), n. 4, pp. 507-519.
- Sarcevic A., *Th. W. Adorno (1903-1969). Die Unwahrheit der modernen Gesellschaft zwischen Revolution und Kritik*, in « Praxis » (1970), n. 1-2, pp. 184-214.
- Schweppenhäuser H., *Das Individuum im Zeitalter seiner Liquidation. Über Adornos soziale Individuationstheorie*, in « Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie » (1971), n. 57, pp. 91-115.
- Silbermann A., *Th. W. Adornos kunstsoziologisches Vermächtnis*, in « Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie », XXI (1969), n. 4, pp. 712-716.
- Spinner H., *Wo warst du, Platon? Ein kleiner Protest gegen eine "grosse Philosophie"*, in « Soziale Welt », XVIII (1967), pp. 174-189.
- Zolla E., *Adorno tra metafisica e metacritica*, in « Elsinore », I (1964), n. 5; poi in « Ethica » (1970), n. 1.

4. - Sull'estetica

- Calasso R., *Th. W. Adorno, il surrealismo e il "Mana"*, in « Paragone », XII (1961), n. 138, pp. 9-23.
- Fuhrmann H., *Adornos Theorie der ästhetischen Tradition. Didaktische Überlegungen zum Problem der literarischen Überlieferung*, in « Neue Sammlung. Göttinger Blätter für Kultur und Erziehung » (1972), n. 2, pp. 146-167.
- Höhl J., *Quisquillien zum ästhetischen Werk Th. W. Adornos*, in « Dortmunder Kulturarbeit » (1965), n. 5.
- Jaeggi U., *Literatur und Politik*, Frankfurt a. M. 1972.
- Kofer L., *Zur Theorie der modernen Literatur*, Neuwied - Berlin 1962.

- Paetzold H., *Die gesellschaftskritische Funktion der ästhetischen Erfahrung in der Ästhetik Adornos*, in *Neomarxistische Ästhetik - Teil 2: Adorno, Marcuse*, Düsseldorf 1974.
- Perlini T., *Autonegazione dell'arte*, in «Nuova Corrente» (1970), n. 53.
- Idem*, *Sul concetto di totalità nella riflessione estetica di Adorno*, in «Nuova Corrente» (1970), n. 52.
- Plessner H., *Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos*, in «Philosophische Perspektiven. Ein Jahrbuch», IV (1972), pp. 126-136.
- Puder M., *Zur "Ästhetischen Theorie Adornos"*, in «Neue Rundschau», LXXXII (1971), pp. 465-467.
- Scheible H., *Sehnsüchtige Negation. Zur "Ästhetischen Theorie" Adornos*, in «Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik» (1972), n. 2, pp. 67-92.
- Tomberg F., *Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos*, in «Das Argument», V (1963), n. 26, pp. 36-48.
- Werckmeister O. K., *Das Kunstwerk als Negation*, in *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1971 (già pubblicato in *Die neue Linke nach Adorno*, cit.).

5. - Sugli scritti musicologici

- Böhmer K., *Der Korrepetitor am Werk - Probleme des Materialbegriffs bei Adorno*, in «Zeitschrift für Musiktheorie», IV (1973), n. 1, pp. 28-32.
- Breuer J., *Adorno und die ungarische Musik*, in «Zeitschrift für Musiktheorie», V (1974), n. 2, pp. 23-28.
- Burde W., *Versuch über einen Satz Th. W. Adornos*, in «Neue Zeitschrift für Musik», XI (1971).
- Buzga J., *Leverkübn und die moderne Musik*, in «Melos», XXII (1965).
- Dahlhaus C., *Was haben wir von Adorno gehabt*, in «Musica» (1970).
- Dawydow J., *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Adornos*, Frankfurt a. M. 1971.
- Doflein E., *Leverkübn's Inspirator. Eine Philosophie der Neuen Musik*, in «Die Gegenwart», XII (1949).
- Eichenwald P., *In memoriam Th. W. Adorno*, in «Schweizerische Musikzeitung» (1969).
- Focht I., *Adornos gnoseologische Einstellung zur Musik*, in «International review of the aesthetics and sociology of music», V (1974), n. 2, pp. 265-276.
- Fubini E., *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino 1973.
- Gottwald C., *Der Ketzer der Wiener Schule. Über die Frauenchöre von Theodor W. Adorno*, in «Zeitschrift für Musiktheorie», IV (1973), n. 1, pp. 39-43.
- Haack H., *Kammermusik, Hausmusik, Jugendmusik. Musiksoziologische Erörterung zu Adornos Kammermusikbegriff*, in «Neue Zeitschrift für Musik» (1973), n. 3, pp. 143-46.

- Heimann B., *Tb. Manns Doktor Faustus und die Musikphilosophie Adornos*, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXVIII (1964), n. 2, pp. 248-266.
- Heinz R., *Bemerkungen zu Adornos Methode*, in «*Zeitschrift für Musiktheorie*», IV (1973), n. 1, pp. 3-6.
- Henius C., *Adorno als musikalischer Lehrmeister*, in «*Melos*» (1970), n. 12.
- Hohenzollern A. von, *Gedanken zu Beethovens "Missa Solemnis" und zu Adornos Aufsatz "Verfremdetes Hauptwerk"*, in «*Musica sacra. Cäcilien-Verbands-Organ für die deutschen Diözesen im Dienste des kirchenmusikalischen Apostolats*», XC (1970), n. 6, pp. 263-270.
- Huber A., *Adornos Polemik gegen Strawinsky*, in «*Melos*» (1971), n. 9.
- Kneif T., *Adorno und Stockhausen*, in «*Zeitschrift für Musiktheorie*», IV (1973), n. 1, pp. 34-38.
- Idem*, *Der Bürger als Revolutionär*, in «*Melos*» (1969), n. 9.
- Licciardello N., *Musica e società*, in «*Angelus Novus*» (1966), pp. 39-80.
- Lohmüller H., *Der Dialektiker der Neuen Musik*, in «*Melos*», XXVII (1960).
- Lück H., *Adorno als Geist, Eisler als Praktikus*, in «*Neues Forum*» (1970), n. 193, pp. 37-41.
- Pasere G., *Impromptus: Sulla musicologia di Adorno*, in «*Vita e pensiero*» (1974), n. 4-5-6, pp. 331-336.
- Pironti A., *Hindemith e Adorno*, in «*Rassegna della istruzione artistica*» (1973), aprile-settembre.
- Porena B., *Musica e avanguardia*, in «*Discoteca*» (1965), n. 53.
- Reininghaus F. C., *Musik als Ware - Musik als wahre. Zum politischen Hintergrund des musiksoziologischen Ansatzes von Theodor W. Adorno*, in «*Zeitschrift für Musiktheorie*», IV (1973), n. 1, pp. 7-14.
- Rietmüller A., *Das modische Zauberwort Funktion. Über die Bedeutung, die es bei Theodor W. Adorno hat*, in «*Musica*», XXVI (1972), n. 6, pp. 537-541.
- Rognoni L., *Fenomenologia della musica radicale*, Bari 1966.
- Ruggiero C., *La funzione della musica nella società capitalistica*, in «*Logos*» (1972).
- Seiffert H., *Adorno und die Singbewegung*, in «*Die Sammlung*», XV (1960).
- Serravezza A., *Musica, filosofia, società in Tb. W. Adorno*, Bari 1976.
- Stephan R., *Tb. W. Adorno*, in «*Musikforschung*», III (1969).
- Terenzio V., *Problemi della nuova musica*, in «*Rivista di studi crociani*» (1969), luglio-settembre.

6. - Adorno e Benjamin

a) Sulla polemica delle edizioni adorniane degli scritti di Benjamin:

- Arendt H., *Walter Benjamin*, in «*Merkur*», XXII (1968), nn. 1/2, 3 e 4.
- Benjamin Sondernummer*, «*Alternative*» (1967), n. 56/57. [Contributi di R. Heise, P. Gruchot, H. Lethen, H. H. Holz, H. D. Kittsteiner e H. Brenner].

Benjamin Sondernummer II, « Alternative » (1968), n. 59/60. [Contributi di H. Brenner, A. Lazis, R. Heise, H. Gallas; il fascicolo contiene anche i testi degli articoli pubblicati da W. Schütte, S. Unseld, redazione di « Alternative », R. Tiedemann e Th. W. Adorno su « Frankfurter Rundschau » nei mesi di gennaio e febbraio 1968].

Heissenbüttel H., *Von Zeugnis des Fortlebens in Briefen*, in « Merkur », XXI (1967), n. 3.

Idem, *Zu Walter Benjamins Spätwerk*, in « Merkur », XXII (1968), n. 1-2.

Tiedemann R., *Zur "Beschlagnahme" Walter Benjamins oder wie man mit der Philologie Schlitten fährt*, in « Das Argument », X (1968), n. 1-2.

b) Sul confronto tra le teorie estetiche di Adorno e di Benjamin:

Desideri F., *Benjamin, Adorno e il "Passagenwerk"*, in « Nuova Corrente » (1977), n. 74, pp. 231-274.

Habermas J., *Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins*, in *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. 1972.

Kaiser G., *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Frankfurt a. M. 1974.

Lindner B., *Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, in « Text + Kritik », *Sonderband Bertold Brecht I* (1972).

Wawrzyn L., *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*, Darmstadt-Neuwied 1973.

7. - Recensioni

a) Ästhetische Theorie [Teoria estetica]:

(Anonimo), *Adorno-Nutzlose Kunst*, in « Der Spiegel », 12, 15. 3. 1971.

Hinderer W., *Die Kraft des Widerstands. Th. W. Adornos "Summa Ästhetica"*, in « Die Zeit », 24. 9. 1971.

Knoll R., *Ästhetische Theorie*, in « Literatur und Kritik », VI (1971), p. 371.

Oppens K., *Adornos Kunstphilosophie*, in « Merkur », XXV (1971), pp. 802-805.

Saltini V., *Grida, artista, grida forte*, in « L'Espresso », 19. 10. 1975.

b) Der getreue Korrepetitor [Il fido maestro sostituto]:

Lohmüller H., *Der getreue Korrepetitor*, in « Melos », XXXI (1964).

c) Dialektik der Aufklärung [Dialettica dell'illuminismo]:

Colletti L., *Recensione alla Dialettica dell'illuminismo*, in « Problemi del Socialismo », IX (1967), n. 15.

Matzat H., *Max Horkheimer und Th. W. Adorno: "Dialektik der Aufklärung"*, in « Philosophischer Literaturanzeiger », I (1949-50).

Saltini V., *L'illuminazione come libertà e come dominio*, in « L'Espresso », 4.9.1966.

d) Dissonanzen [Dissonanze]:

Dahlhaus C., *Dialektik des ästhetischen Scheins*, in « Deutsche Universitätszeitung » (1957), n. 1.

Erpf H., *Das unbequeme nicht beiseite schieben! Kritische Anmerkungen zu Th. W. Adornos "Dissonanzen"*, in « Neue Zeitschrift für Musik » (1957), n. 118.

Stuckenschmidt H. H., *Adorno und seine Gedanken zur Musik*, in « Neue Deutsche Hefte », XXXVII (1957), pp. 446-449.

e) Drei Studien zu Hegel [Tre Studi su Hegel]:

F. L., *Tre studi di Adorno su Hegel*, in « L'Unità », 2.9.1972.

Riedel M., *Hegel zwischen Ost und West*, in « Der Monat », XVIII (1966), novembre.

f) Eingriffe:

Gamper H., *Einer, der auszog, das Lieben zu lernen*, in « Zürcher Woche », 10.11.1967.

g) Einleitung in die Musiksoziologie [Introduzione alla sociologia della musica]:

Carpitella D., Recensione a *Introduzione alla sociologia della musica*, in « Nuova rivista musicale italiana » (1973), gennaio-marzo.

Lohmüller H., *Zwölf Vorlesungen über Musiksoziologie*, in « Melos » (1963), ottobre.

Oppens K., *Adornos Musiksoziologie*, in « Merkur » (1963), settembre, pp. 897-900.

Silbermann A., *Hat Adorno Angst vor der Wirklichkeit?*, in « Die Welt », 30.3.1963.

h) Impromptus [Impromptus]:

Mandalari M., *Adorno improvvisa*, in « La Fiera letteraria », 22, 2.6.1974.

Werner E., *Zu Th. W. Adornos "Impromptus"*, in « Musikforschung », 2 (1970).

i) Jargon der Eigentlichkeit:

Dahlhaus C., *Heideggers Sprache und die Folgen*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 24.11.1964.

Huch K. J., *Untersprache als Obersprache*, in « Diskus » (1965), aprile-maggio.

Schöfer E., *Adornos Angriff auf Heidegger*, in « Neue Deutsche Hefte », XII (1965), gennaio.

j) **Kierkegaard [Kierkegaard]:**

- Benjamin W., "Kierkegaard". *Das Ende des philosophischen Idealismus*, in «*Vossische Zeitung*», 2.4.1933 (R: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. 3, Frankfurt a. M. 1972, pp. 380-383).
- Brecht F. J., *Wiesengrund-Adorno, Theodor*, "Kierkegaard", in «*Kantstudien*», XL, n. 101, p. 327.
- Kuhn H., *Tb. W. Adorno: "Kierkegaard"*, in «*Zeitschrift für Ästhetik*», XXVIII (1933), pp. 102-109.
- Löwith K., *Theodor Wiesengrund-Adorno*, "Kierkegaard", in «*Deutsche Literaturzeitung*», n. 4, 28.1.1934, pp. 166-177.
- Tillich P., *Theodor Wiesengrund Adorno: "Kierkegaard"*, in «*Journal of Philosophy*», XXXI (1934).
- Troost K., *Wiesengrund Adorno: "Kierkegaard"*, in «*Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie*», XII (1934), pp. 422-23.
- Ruttenbeck W., *Tb. W. Adorno: "Kierkegaard"*, in «*Zeitschrift für Kirchengeschichte*», LIII (1934).
- Stephan S., *Adorno über Kierkegaard*, in «*Zeitschrift für Theologie und Kirche*», XIV (1933).
- Sternberger D., *Wiesengrund-Adorno, Theodor*, "Kierkegaard", in «*Zeitschrift für Sozialforschung*», II (1933), pp. 108-110.
- Württemberg G., *Zwischen Philosophie und Dichtung*, in «*Rheinische Post*», 5.1.1963.
- Altre recensioni sono apparse nelle seguenti riviste: «*Königsberger Hartingsche Zeitung*», 2.4.1933; «*Philosophisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft*», 48, 1935; «*Philosophical Review*», XLIII (1935); «*Imago*», XX (1937) e «*Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen*», XII (1937).

k) **Mahler [Wagner-Mahler]:**

- Abendroth W., *Von oben herab*, in «*Die Zeit*», 3.2.1961.
- Joachim H., *Gustav Mahlers lange verkannte Welt*, in «*Die Welt*», 12.11.1960.
- Lohmüller H., *Mahler - eine musikalische Physiognomik*, in «*Melos*» (1960), novembre.
- Ravera M., *Wagner, Mahler: due studi*, in «*Filosofia*» (1970), aprile.
- Redlich H., *Tb. W. Adorno Mahler Studie*, in «*Musikforschung*», XIX (1966).

l) **Minima Moralia [Minima Moralia]:**

- Amodio L., Recensione ai *Minima Moralia*, in «*Ragionamenti*», I (1955), n. 1.
- Cases C. e Solmi R., "Minima Moralia": una spietata analisi del nostro tempo, in «*Notiziario Einaudi*» (1954), n. 12.
- Günther J., *Reflexionen aus einem "beschädigten Leben"*, in «*Der Monat*» (1951), luglio.
- Lewalter C. E., *Traurige Wissenschaft*, in «*Die Zeit*», 10.5.1951.

- Perlini T., *Il critico dell'immediatezza*, in « Umana » (1955), maggio-giugno.
 Rossi P., Recensione ai *Minima Moralia*, in « Rivista di Filosofia », XLIV (1955), gennaio.
 Santucci A., Recensione ai *Minima Moralia*, in « Convivium » (1955), novembre-dicembre.
 Schottlaender R., *Th. W. Adorno: "Minima Moralia"*, in « Philosophischer Literaturanzeiger », III (1951).

m) Negative Dialektik [Dialettica negativa]:

- Beyer W. R., *Adornos "Negative Dialektik"*, in « Deutsche Zeitschrift für Philosophie » (1967), p. 1199 e sgg.
 Dieter H., *Diagnose der Gegenwart*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 10. 10. 1967.
 Frenzel I., *Ist Philosophie noch möglich?*, in « Süddeutsche Zeitung », 2. 9. 1967.
 Giancola - Traversa, Recensione alla *Dialettica Negativa*, in « Proteus » (1970), ottobre - dicembre.
 Goldschmidt L., *Th. W. Adornos "Negative Dialektik"*, in « Neue Zürcher Zeitung », 22. 4. 1967.
 Günther J., *Dialektischer Messianismus*, in « Der Tagesspiegel », 11. 6. 1967.
 Kaltenbrunner G. K., *Dialektisches Feuer*, in « Tribüne », VI (1967).
 Regonini G., Recensione alla *Dialettica Negativa*, in « Idee » (1970), n. 2.
 Rusconi G. E., *Per una critica della "Dialettica Negativa"*, in « Rinascita », 31. 7. 1970.
 Tomasino R., Recensione alla *Dialettica Negativa*, in « Il Protagora » (1971), giugno.

n) Noten zur Literatur:

- Blöcker G., *Literatur und Gesellschaft*, in « Süddeutsche Zeitung », 6-7. 9. 1958.
 Boeck J. A., *Literatur aus der Retorte*, in « Die Tat », 19. 7. 1963.
 Busch G., *Literatur im Kreuzverhör*, in « Forum » (1958), dicembre.
 Dahlhaus C., *Philosophie literarischer Formen*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 17. 7. 1965.
 Demetz P., *Der Rabe Entfremdung*, in « Merkur » (1965), dicembre.
 Hünerfeld P., *Was erwarten wir von einem Kritiker?*, in « Die Zeit », 15. 8. 1958.
 Lamprecht H., *Was der Fassade nicht gleicht*, in « Frankfurter Hefte », XVII (1962), marzo.
 Porena I., Recensione a *Noten zur Literatur*, in « Studi germanici », IV (1968), n. 1.

o) Ohne Leitbild:

- Ott A., *Ohne Leitbild*, in « Bücherei und Bildung », LXVII, n. 9-10.

p) Philosophie der neuen Musik [Filosofia della musica moderna]:

- D'Amico F., *Adorno e la nuova musica*, in « Il Contemporaneo » (1959), settembre.
 Kaiser J., *Musik und Katastrophe*, in « Frankfurter Hefte », 6 (1951).
 Mila M., *Un filosofo fa il processo alla musica contemporanea*, in « Notiziario Einaudi » (1959), marzo.
 Pannain G., *Schönberg e la "Filosofia della Musica moderna"*, in « Rassegna musicale », VII (1953).
 Pestalozza L., *Sociologia musicale di Adorno*, in « La Biennale di Venezia » (1959), gennaio - marzo.
 Pinzauti L., *La nuova musica*, in « Il Popolo », 26. 8. 1959.
 Vigolo G., *Un filosofo della musica contemporanea*, in « L'approdo letterario » (1959), luglio - settembre.

q) Prismen [Prismi]:

- Frenzel I., *Kritik und Verbeissung*, in « Frankfurter Hefte », X (1955), n. 2.
 Friedländer W., *Mit heilsam bösem Blick*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 9. 7. 1955.
 Hohoff C., *Der schräge Blick des Apokalyptikers*, in « Die Tat », 5. 11. 1955.
 Melchinger S., *Die Enthüllungen Th. W. Adornos*, in « Stuttgarter Zeitung », 9. 7. 1955.

r) Quasi una fantasia:

- Silbermann A., *Musik verlangt die rationale Läuterung*, in « Die Welt der Literatur », 30. 3. 1963.
 Warner Th., *Quasi una fantasia*, in « Neue deutsche Hefte », X (1963), luglio - agosto.

s) Versuch über Wagner [Wagner-Mahler]:

- Abendroth W., *Siebzig Jahre ohne Entscheidung*, in « Die Zeit », 19. 2. 1953.
 Dahlhaus C., *Musik und Gesellschaft*, in « Deutsche Universitätszeitung » (1953), n. 7.
 Stuckenschmidt H., *Adorno und die Kunst der Assoziation*, in « Die Neue Zeitung », 2. 11. 1952.
 Sturm V., *Revision des "Falles Wagner"*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 6. 12. 1952.
 Valente E., *Un polemico scritto di Adorno sull'opera di Wagner*, in « L'Unità », 20. 6. 1966.

8. - Ulteriori contributi

- Abbiati F., *Il fido Adorno*, in « Corriere della sera », 8. 5. 1969.
- Abruzzese A., *Note sul cinema*, in « Angelus Novus » (1966), n. 8.
- Albert H., *Politische Theologie im Gewande der Wissenschaft*, in *Club Voltaire IV*, Reinbeck bei Hamburg 1970, pp. 17-27.
- A. L. P., *Critica e Rivoluzione*, in « L'Unità », 18. 11. 1972.
- Anceschi L., *Modelli di metodo per una storiografia estetica*, in « Il Verri » (1973), n. 2, pp. 32-52.
- Arbasino A., *Sessanta posizioni*, Milano 1971.
- Argan G. C., *Cultura di massa mascherata della cultura borghese*, in « Cinema Nuovo » (1972), n. 217.
- Arnason J. P., *Von Marcuse zu Marx*, Neuwied - Berlin 1971.
- Barbiellini - Amidei, *Simone Weil e Adorno. Tra Illuminismo e Metafisica*, in « La Fiera Letteraria », 18. 8. 1966.
- Barone F., *La sociologia è una scienza? Una polemica tra i filosofi tedeschi*, in « La Stampa », 2. 4. 1970.
- Beierwaltes W., *Adornos Nicht-identisches*, in *Weltaspekte der Philosophie*, Amsterdam 1972, pp. 7-20.
- Bettiza E., *Il consigliere di Thomas Mann*, in « Epoca », 23. 1. 1955.
- Idem*, *La nuova cultura tedesca*, Milano 1965.
- Beyer W. R., *Adornos Auschwitz-Model*, in « Marxistische Blätter » (1967), n. 5.
- Bortolotto M., *Un filosofo massacrato dai traduttori. Adorno parla in lingua alternativa*, in « Il Mondo », 17, 25. 4. 1974.
- Buono F., *Gli insegnamenti del libretto cinese*, in « Libri Nuovi », VII (1970).
- Bussotti S., *Adorno, l'extra e la linea della vita*, in « Marcaté » (1967), nn. 34-35-36.
- Idem*, *Cartolina dal mare*, in « Periodo ipotetico » (1970), n. 1.
- Calabrò G., *La società "fuori tutela"*, Napoli 1970.
- Calasso R., *La sirena Adorno. Pubblicate le pagine mai tradotte di "Minima Moralia"*, in « Corriere della sera », 2. 12. 1976.
- Idem*, *L'estetica dell'orrore. Arte vuol dire enigma*, in « L'Espresso », 10. 1. 1971.
- Caruso S., *Arte e ideologia nell'estetica di Adorno*, in « Antologia Viesseux » (1976), luglio - dicembre.
- Idem*, *Th. W. Adorno e la personalità autoritaria*, in « Testimonianze » (1973), n. 154.
- Cases C., *La "mauvaise époque" e i suoi tagli*, in « Belfagor », XXXII (1977), n. 6, pp. 701-715.
- Casini P., *L'eclissi della scienza*, in « Rivista di Filosofia » (1970), n. 3.
- Castiglioni N., *Gli "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" di Darmstadt nel 1961*, in « Approdo musicale » (1962), n. 13.

- Cecchi, *Marx e la scuola di Francoforte* [colloquio con L. Colletti], in « Rinascita », 14. 5. 1971.
- Cerutti F., *Cronaca politica da Francoforte*, in « Belfagor », XXII (1967), n. 5.
- Idem*, *Marxismo e Sociologia nella Repubblica Federale Tedesca*, in « Belfagor », XXIV (1969), n. 6.
- Checconi S., *Teoria critica della società*, Bologna 1970.
- Cochetti S., *Il concetto di autorità nella Scuola di Francoforte*, in « L'Europa » (1973), n. 12-13.
- Cofrancesco D., *Il nuovo illuminismo di Adorno*, in « Nord e Sud » (1969), n. 118.
- Colletti L., *Ideologia e Società*, Bari 1969.
- Collini C., *Il " marxismo " nell'ideologia contemporanea*, in « Prometeo » (1969), n. 13-14.
- Dallamano P., *Adorno dinanzi al capitalismo*, in « Paese Sera », 1. 12. 1972.
- Idem*, *Un testo ormai famoso di Adorno. Il significato della musica*, in « Paese Sera », 8. 10. 1971.
- D'Amico F., *Un saggio di Adorno: sette note di sociologia*, in « L'Espresso », 10. 10. 1971.
- De Cecchi G., *Dialettica negativa ed utopia in Th. W. Adorno*, in « Verifiche » (1973), nn. 2-3-4.
- Della Volpe G., *Giornale di lettura 2*, in « Il Contemporaneo » (« Rinascita ») (1966), giugno.
- Del Noce A., *Tramonto o eclissi dei valori tradizionali?*, Milano 1970.
- De Maria G., *Adrian Leverkühn e la " Filosofia della Nuova Musica "*, in « Questioni » (1957), luglio - settembre.
- De Paz A., *La morte dell'arte nei saggi di Adorno*, in « Paese Sera », 1. 9. 1972.
- Idem*, *L'estetica di Adorno*, in « Paese Sera », 12. 9. 1975.
- Digilio M., *Un nuovo Methodenstreit: Popper-Albert contro Adorno-Habermas*, in « La Critica Sociologica » (1968-1969), n. 8.
- Eco U., *Apocalittici ed integrati*, Milano 1964.
- Failla C., *La parabola del marxismo occidentale*, Brescia 1973.
- Falabrino G. L., *Le contraddizioni di Adorno*, in « Critica sociale », LXI (1969), n. 16-17.
- Ferrarotti F., *Adorno come sociologo*, in « La critica sociologica » (1970), n. 14.
- Idem*, *La sociologia di Adorno e Horkheimer*, in « De Homine » (1966), n. 19-20.
- Idem*, *Politico suo malgrado*, in « Paese Sera », 29. 8. 1969.
- Idem*, *Quello che Adorno non vuole vedere*, in « La Fiera Letteraria », 1. 12. 1966.
- Fertonani R., *Adorno diffida dagli " economici "*, in « Il Giorno », 12. 10. 1966.
- Idem*, *Horkheimer e Adorno riescono ancora " irritanti "*, in « Il Giorno », 22. 6. 1966.
- Finale C., *I relitti di Adorno*, in « Tempo Presente », XI (1966), n. 8.
- Fortini F., *Due contraddizioni*, in « Quaderni Piacentini » (1967), n. 30.

- Idem*, *Quando arrivò Adorno*, in « Corriere della sera », 6.2.1977.
- Idem*, *Verifica dei poteri*, Milano 1969.
- Franchini R., *Interpretazioni da Bruno a Jaspers*, Napoli 1975, pp. 391-406.
- Idem*, *La dialettica "negativa"*, in « Rivista di studi crociani » (1971), luglio - settembre.
- Frasconi L., *Il compito degli intellettuali e la "Dialettica Negativa"*, in « Utopia », II (1972), n. 1.
- Frioli A., *Nota su Dialettica dell'impegno*, in « Angelus Novus » (1968), n. 11.
- Galli C., *Alcune interpretazioni italiane della Scuola di Francoforte*, in « Il Mulino » (1973), n. 228, pp. 648-671.
- Geyrofer F., *Adorno und die Vernunft*, in « Neues Forum » (1969), n. 188-89, pp. 489-91.
- Gozzi G., *Dialettica e razionalismo critico. Analisi del dibattito metodologico tra Popper e la Scuola di Francoforte*, in « Il Mulino » (1974), n. 231.
- Groothoff H. H., *Über Theodor Adornos Beitrag zur Pädagogik*, in *Erziehungswissenschaft 1971 zwischen Herkunft und Zukunft der Gesellschaft*, Ratingen 1972, pp. 73-82.
- Grossmer C., *Adorno-Horkheimer*, in « Die Zeit », 19, 1970, pp. 7-8.
- Guarini R., *Il pensiero estetico di Adorno*, in « Op. cit. » (1967), n. 9.
- Guerrazzi U., *La scuola di Francoforte*, Firenze 1975.
- Hirschauer G., *Adorno ist tot*, in « Werkhefte. Zeitschrift für Probleme der Gesellschaft und des Katholizismus », XXIII (1969), n. 9, p. 268.
- Jannazzo A., *Che cosa disse Adorno*, in « La Fiera Letteraria », 18.7.1971.
- Kaiser J., *Passion des Denkens*, in « Süddeutsche Zeitung », 11.9.1963.
- Liuizzi F., *La paura della rivoluzione*, in « L'Unità », 15.4.1972.
- Lombardi F., *I rivoluzionari di S. M. l'Ordine*, in « Cultura e società », IX (1970), n. 35.
- Madge J., *Lo sviluppo dei metodi di ricerca empirica in sociologia*, Bologna 1966.
- Masini F., *Situazione e prospettive della critica letteraria nella Germania Occidentale*, in « Sigma » (1970), n. 25.
- Meriggi M. G., *Nota su Adorno e Freud*, in « Utopia », I (1971), maggio - giugno.
- Neri G. D., *Prassi e conoscenza*, Milano 1966.
- Paci E., *Ontico ed ontologico*, in « Aut Aut » (1970), n. 117.
- Pasqualotto G. G., *La "dialettica dell'illuminismo" restaurata*, in « Belfagor », XXXII (1977), n. 5, 543-553.
- Perlini T., *Il Tamburino di Adorno*, in « Nuova Corrente » (1969), n. 50.
- Idem*, *Marcuse e il Terzo Mondo*, in « Terzo Mondo » (1970), dicembre.
- Pestalozza L., *La contraddizione pratica in Adorno*, in « La Rassegna Musicale » (1960), marzo.
- Idem*, *L'ipotesi di Adorno*, in « Rinascita », 2.5.1969.
- Pestelli G., *Un moralista della musica*, in « La Stampa », 3.9.1971.

- Pettazzi C., *Un inedito di Th. W. Adorno: "L'attualità della filosofia"*, in « Utopia », III (1973), n. 7-9, pp. 3-10.
- Piovani P., *Adorno dentro la tradizione*, in « Corriere della Sera », 6. 8. 1970.
- Plebe A., *Che cosa è l'Illuminismo*, Roma 1967.
- Idem*, *Industria culturale o industria della coscienza?*, in « Critica Marxista », V (1967), n. 1.
- Prete A., *Critica e produzione attorno a Benjamin*, in « Vita e pensiero » (1970), n. 6-7.
- Principe Q., *Perché il pubblico non segue*, in « La Fiera Letteraria », 25. 6. 1972.
- Quattrocchi L., *Elementi filosofici del pensiero di Th. W. Adorno*, in « Il Pensiero » (1958), gennaio - aprile.
- Racinaro R., *Hegel nella prospettiva di Bloch e Adorno*, in « Critica Marxista », XII (1974), n. 1, pp. 127-153.
- Rainoldi C., *I traduttori di Adorno*, in « Il Mondo », 13. 6. 1974.
- Rescio G. A., *Soggetto e critica del soggetto in Adorno*, in *Psicoanalisi e semeiotica*, Milano 1975, pp. 157-165.
- Rondolino G., *Adorno, l'arte come rivoluzione*, in « La Stampa », 17. 10. 1975.
- Rusconi G. E., *L'ambivalenza di Adorno*, in « La Critica Sociologica » (1970), n. 13.
- Idem*, *Annotazioni sull'eredità della Scuola di Francoforte*, in « La Critica Sociologica » (1975), n. 35.
- Rutigliano E., *Frammento e critica negativa in Adorno*, in *Crisi e critica della società*, Trento 1976, pp. 11-42.
- Rychner M., *Moral aus Kleinigkeiten*, in *Sphären der Bücherwelt*, Zürich 1952, pp. 235-243.
- Sabatini A. G., *Ragione e tecnica*, Roma 1970.
- Saltini V., *Adorno e la poesia delle tenebre*, in « L'Espresso », 26. 12. 1968.
- Idem*, *Adorno e l'estetica dell'orrore*, in « L'Espresso », 29. 11. 1970.
- Idem*, *Adorno contro le nuove avanguardie*, in « L'Espresso », 3. 9. 1967.
- Idem*, *Brecht e i suoi manichini*, in « L'Espresso », 23. 10. 1970.
- Idem*, *Hegel era un gran borghese*, in « L'Espresso », 25. 4. 1971.
- Idem*, *Hegel: una musica per Adorno*, in « L'Espresso », 3. 10. 1971.
- Idem*, *Kafka nel crogiuolo di Adorno*, in « L'Espresso », 27. 8. 1972.
- Idem*, *L'ultima battaglia di Adorno*, in « L'Espresso », 17. 8. 1969.
- Idem*, *Vari modi di usare la ragione*, in « L'Espresso », 7. 5. 1972.
- Santinello G., *La morale del pensiero negativo (Adorno, Horkheimer, Marcuse)*, in « Incontri culturali » (1970).
- Scalia G., *Avanguardia e neoavanguardia*, Milano 1966.
- Scheuch E., *Adorno und der Terror der Jugend*, in « Christ und Welt », 22. 8. 1969.
- Schweppenhäuser H., *Adorno oder die Expedition in die eigene Kultur*, in « Freie Presse », 5. 11. 1971.

- Solmi R., " *Minima Moralia* ": precisazioni dell'autore della scelta einaudiana, in « Belfagor », XXXII (1977), n. 6, pp. 697-701.
- Spinella M., *Adorno e la dialettica*, in « L'Unità », 3. 10. 1970.
- Idem*, *Contro i guasti della "semi-cultura"*, in « L'Unità », 24. 3. 1976.
- Stauch von Quitzow W., *Freiheit im Widerspruch*, in « Sonntagsblatt » (1963), n. 37.
- Torri B., *Appunti su Adorno e il cinema*, in « Cinema e Film » (1968), n. 5-6.
- Toti G., *Exit Adorno. Dietro lo specchio dell'illuminismo*, in « L'Astrolabio », 24. 8. 1969.
- Trentin G., *Ideologia e morale; analisi e critica della società nel pensiero di Th. W. Adorno*, in « Rivista di teologia morale », XIII (1972).
- Trifiletti Baldi R., *Il fascismo nell'analisi sociologica*, Bologna 1975, pp. 85-121.
- Valentini F., *Adorno filosofo*, in « Paese Sera », 1. 9. 1970.
- Vigolo G., *Gli specchi di Th. W. Adorno*, in « Il Mondo », 7. 9. 1972.
- Vilmas F., *Adorno wollte kein Marcuse sein*, in « Frankfurter Rundschau », 20. 8. 1969.
- Violante P., *Omaggio ad Adorno*, in « Uomo e Cultura » (1969), n. 3-4.
- Voltaggio F., *Le responsabilità storiche della fenomenologia di Husserl visualizzate nei modi dell'ermeneutica dialettico-negativa*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, Padova 1973, pp. 323-357.
- Welter J., *Die Sprache Adornos*, in « Le Phare », 17. 6. 1967.
- Wilkens L., *Nach Adornos Tod*, in « Wege zum Menschen », XII (1969), pp. 489-96.
- Zolla E., *Eclissi dell'intellettuale*, Milano 1959.
- Idem*, *Gli orfani della metafisica*, in « Corriere della Sera », 7. 8. 1966.

AGGIORNAMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beier C., *Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie. Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos*, Frankfurt a. M. 1977.
- Bräutigam B., *Reflexion des Schöne - schöne Reflexion. Überlegungen zur Prosa ästhetischer Theorie - Hamann, Nietzsche, Adorno*, Bonn 1975.
- Gramer W., *Musik und Verstehen. Eine Studie zur Musikästhetik Theodor W. Adornos*, Mainz 1976.
- Jablinski M., *Theodor W. Adornos "Kritische Theorie" als Literatur- und Kunst-kritik*, Bonn 1976.
- Narski I. S., *Die Anmassung der negativen Philosophie Theodor W. Adornos*, Frankfurt a. M. 1975.
- Protti M., *Homo Theoreticus. Saggio su Adorno*, Milano 1978. [In appendice una bibliografia, la cui *Sezione II* riprende senza autorizzazione la quasi totalità dei titoli e riproduce fin nei minimi dettagli l'organizzazione e la distribuzione del materiale di C. Pettazzi, *Kommentierte Bibliographie zu Th. W. Adorno*, in «Text + Kritik», *Sonderband Theodor W. Adorno*, München 1977].
- Schmucker J. F., *Adorno Logik des Zerfalls*, Stuttgart - Bad Cannstatt 1977.

INDICE DEI NOMI

Non figura in questo indice il nome Wiesengrund-Adorno Theodor.

A

Ackerman Nathan W. 243.
Adams Walter 3, 159.
Adorno Agathe 9.
Adorno Wiesengrund Karplus Gretel
(Felizitas) 156, 169, 178, 193.
Albert Hans 107.
Alcan Félix 155, 199.
Altenberg Peter 123, 125.
Arendt Hannah 179, 180.
Aron Betty 243.
Avenarius Richard 40, 41, 42.

B

Bach Johann Sebastian 83.
Bacon Francis 89.
Barth Karl 59.
Bartok Bela 11, 21.
Baudelaire Charles 175, 176, 177, 180,
181, 184.
Bauer 34, 89.
Beckett Samuel 31, 81, 144, 222, 223.
Beethoven Ludwig van 204, 234.
Benjamin Walter 5, 13, 17, 28, 30, 49,
59, 65, 71, 73, 75-80, 84, 85, 90, 97,
100, 101, 102, 103, 104, 107, 108,
109, 111-117, 121, 124, 142, 153,
162, 163, 168-188, 201, 207, 225,
226, 228, 231, 232, 238, 241.
Berg Alban 5, 13, 14, 17, 20, 28, 49,
50, 116, 120, 143, 166.

Bergson Henri 36, 224.
Bettelheim Bruno 243.
Beveridge William sir 158, 159.
Blei Franz 11.
Bloch Ernst 28, 29, 54, 65, 241.
Borkenau Franz 122.
Brecht Bertold 30, 113, 115, 168, 171,
174, 179, 182.
Brecht F. J. 55, 75.
Brenner Hildegard 179.
Brill Hans Klaus 155.
Buber Martin 5.
Busoni Ferruccio Benvenuto 17.
Butler Nicholas Murray 193.

C

Caillois Roger 207.
Carnap Rudolf 95.
Cases Cesare 49.
Cassirer Ernst 158, 159.
Chaplin Charles Spencer 123.
Claughton Harold 4, 7, 129, 157, 159.
Climacus Johannes 67.
Cohen Hermann 44, 170.
Constable W. G. 159.
Cornelius Hans 13, 34, 39, 40-49, 53,
65, 78, 116, 120, 225, 226.
Cornelius Peter 44.

D

Dahrendorf Ralf 107.
Däubler Theodor 164.

Dawydow Juri 32, 148.
 Dent Edward 158.
 Desmarte René (Cartesio) 89.
 Dickens Charles 123.
 Diem H. 57.
 Dilthey Wilhelm 224.
 Driesch Hans 123.
 Dubislaw Walter 95.

E

Eisler Gerhard 235.
 Eisler Hanns 21, 134, 234, 235.

F

Fichte Johann Gottlieb 36, 62.
 Flowerman Samuel 243.
 Frenkel-Brunswik Else 243, 244.
 Freud Sigmund 6, 19, 20, 38, 48, 98,
 121.
 Fromm Erich 5, 121, 207, 211.

G

Gelb Adhemar 34.
 George Stefan 165.
 Gesù (Cristo) 224.
 Geysler Joseph 123.
 Gibson 158.
 Goethe Johann Wolfgang 44, 80, 103,
 115, 223, 248.
 Gomperz Heinrich 157.
 Grebe Wilhelm 207.
 Grenz Friedemann 104.
 Grossmann Henryk 3, 118, 122, 247.
 Gruchot Piet 179.
 Grünberg Karl 118, 119.
 Gumnior Helmut 45, 119, 193.
 Gumperz Julian 122.
 Guterman Norbert 243.

H

Habermas Jürgen 8, 107, 221.
 Haecker Theodor 57, 224.
 Hartmann Nicolai 123.

Härtling Thomas 60.
 Haselberg Peter von 8, 16, 17, 116,
 121, 156, 187.
 Hauslick 90.
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 54, 62-
 69, 89, 107, 116, 119, 122, 138, 140,
 141, 142, 170, 183, 185, 186, 188,
 230, 231, 239, 249.
 Heidegger Martin 57, 58, 59, 94, 105,
 106, 123.
 Heine Heinrich 223.
 Heise Rosemarie 179, 181.
 Heissenbüttel Helmut 178.
 Hindemith Paul 10, 11, 21, 134.
 Hirschfeld C. L. 155.
 Hitler Adolf 28, 32, 155, 156, 193.
 Hobbes Thomas 90.
 Holz Hans Heinz 179, 180.
 Honigsheim Paul 155.
 Horenstein Jascha 17.
 Horkheimer Max 3, 4, 9, 13, 14, 40,
 44, 45, 48, 49, 53, 79, 90, 116, 118,
 119, 120, 121, 122, 143, 155, 162,
 175, 177, 185, 186, 193, 195, 197,
 200, 206, 207, 209, 211, 212, 213,
 214, 220-227, 230, 242, 244, 247, 248.
 Horkheimer Rieker Rose Christine (Maidon) 45.
 Humboldt Hermann von 44.
 Husserl Edmund 34, 35, 40, 42, 43,
 89, 92, 93, 101, 105, 106, 161, 165,
 166, 167, 224, 249.
 Huxley Aldous Leonard 68, 230, 231.

J

Jahoda Marie 243.
 Janowitz Morris 243.
 Jaspers Karl 57.
 Jay Martin 6, 119, 155, 193, 195, 207,
 221, 244.
 Jean Paul 55.
 Joachim H. H. 159, 160.
 Joyce James 31, 144.
 Juliette 216, 221.
 Jung Eduard 10.

K

- Kafka Franz 24, 29, 30, 31, 78, 79, 81, 84, 168, 169, 170, 173, 181, 198, 222, 223.
 Kant Emmanuel 27, 36, 37, 40, 43, 44, 63, 93, 103, 117, 124, 216, 217.
 Keynes John Maynard 158.
 Kierkegaard Sören 47-59, 62-85, 89, 90, 92, 94, 105, 109, 110, 111, 114, 116, 123, 129, 138, 142, 157, 168, 182, 207, 224, 236, 238.
 Kirchheimer Otto 211, 247.
 Kittsteiner Heinz Dieter 179.
 Klee Paul 29.
 Koestler Arthur 14.
 Kokoschka Oskar 11.
 Kracauer Siegfried 5, 13, 27, 28, 30, 45, 46, 115, 116, 207, 226..
 Kraus Karl 17-20, 66, 123-125, 177, 238.
 Krenek Ernst 4, 9, 129, 130, 131, 132, 141, 148, 157, 163-167, 198, 199.
 Kretzschmar 234.
 Kuhn Helmut 55, 75.
 Künzli Arnold 7.

L

- Landau Bernhard 9.
 Landauer Karl 121.
 Lazarsfeld Paul F. 194, 195.
 Leibowitz René 12.
 Lenin Vladimir Jlije 40, 186, 187.
 Lessing Gottlieb Ephraim 89.
 Lethen Helmut 179.
 Levinson Daniel J. 243, 244.
 Lindner Burkhardt 111, 188.
 Locke John 90.
 Loos Adolf 20, 124, 125.
 Löwe Adolf 158.
 Lowenthal Leo 3, 4, 5, 121, 155, 211, 221, 243, 247.
 Löwith Karl 75, 82.
 Lowrie Walter 207.
 Lück Hartmut 235.
 Lukács György 28, 29, 30, 54, 56, 85,

103, 104, 106, 108, 109, 113, 114, 117, 121, 142, 143, 148.

M

- Mach Ernst 40, 41, 42.
 Machmurray John 158.
 Mahler Gustav 9, 30, 31, 206, 207.
 Mann Thomas 233, 234.
 Mannheim Charles 158.
 Mascagni Pietro 156.
 Massing Paul 243, 247.
 Marcuse Herbert 3, 4, 106, 122, 123, 155, 211, 212, 213, 223, 224, 231, 247.
 Marx Karl 99, 111, 116, 117, 138, 144, 148, 170, 188, 200, 223, 231.
 Meng Heinrich 121.
 Montaigne Michel Eyquem de 224.
 Moravia Sergio 90.
 Morgenstern Soma 17.
 Morrow William 243.
 Musil Robert 20.
 Mussmann F. 48.

N

- Natorp Paul 44.
 Nenning Gustav 118.
 Neumann Franz 195, 211, 247.
 Nietzsche Friedrich 66, 135, 216, 217, 238.
 Nobel Nehemiah 5.

O

- Odradek 169.
 Offenbach Jacques 207.
 Olsen Regina 56.
 Ortega y Gasset José 68.

P

- Paetzold Heinz 223.
 Pan 165.
 Patti Adelina 9.
 Perlini Tito 10, 21, 70, 220.

Pettazzi Carlo 158.
 Pfitzner 164.
 Pianciola Cesare 220.
 Pilot Harald 107.
 Pollock Friedrich 3, 4, 6, 16, 118, 122,
 155, 211, 212, 244, 247, 248.
 Popper Karl Raimund 107.
 Priestley I. B. 123.
 Prinzhorn Hans 123.
 Proust Marcel 16, 31, 223.
 Przywara E. 57.

R

Rathaus Karol 17.
 Regius Heinrich (pseud. di Horkheimer
 Max) 225.
 Reich Willi 166.
 Rickert Heinrich 91.
 Ringuth Rudolf 45, 119, 193.
 Rjasanow David 118.
 Rosenzweig Franz 5.
 Rothacker Erich 207.
 Rottweiler Hektor (pseud. di Th. Wie-
 sengrund-Adorno) 157, 169.
 Rumney Jay 155.
 Rusconi Gian Enrico 119, 206.

S

Sade Donatien marchese de 216, 217.
 Sanford R. Nevitt 243, 244.
 Sawyer Tom 167.
 Saxl Fritz 159.
 Scharang M. 180.
 Scheible Hartmut 223.
 Scheler Max 28, 53, 94, 105.
 Schelling Friedrich Wilhelm 36.
 Scherchen Hermann 13.
 Schlegel August Wilhelm von 55.
 Schlick Moritz 95.
 Schmidt Alfred 119, 206.
 Scholem Gershom 178.
 Schönberg Arnold 10, 17, 19, 20, 21,
 23, 29, 30, 124, 125, 133, 136, 139,
 143, 144, 157, 173, 222, 232, 233,
 234, 248.

Schopenhauer Arthur 36, 119.
 Schubert Franz 21.
 Schütte W. 179.
 Schweppenhäuser Hermann 8, 60, 180.
 Sekles Bernhard 10.
 Serravezza Antonio 148, 207.
 Simmel Georg 28, 89, 91, 94, 101.
 Simpson George 198.
 Skuhra A. 221.
 Solmi Renato 6, 236.
 Spengler Oswald 114, 122, 123, 227-
 231.
 Stalin Josif Vissarionovic Giugasvili
 193.
 Steinbüchel Theodor 123.
 Sterzinger Othmar H. 207.
 Steuermann Eduard 17.
 Stramm August 11.
 Strauss Johann 15.
 Strauss Richard 10, 164.
 Strawinsky Igor 124, 134, 136, 232.

T

Thomas Martin Luther 243.
 Tiedemann Rolf 4, 47, 103, 172, 177-
 181.
 Tillich Paul 53, 89, 90.
 Toscanini Arturo 200, 201.
 Trakl Georg 230.

U

Ulisse (Odisseo) 215, 216, 221.
 Unselde Siegfried 28, 103, 179.

V

Vacatello Marzio 146, 242.
 Valery Paul 223.
 Veblen Thorstein 9, 227, 228.

W

Wagner Richard 206, 207.
 Wahl Jean 207.

Wawrzyn Lienhard 180.

Webern Anton von 17, 21, 156.

Weil Felix 3, 6, 21, 118, 134.

Werckmeister Otto Karl 223.

Wertheimer Max 43.

Wiesengrund Calvelli-Adorno della Piana Maria 3.

Wiesengrund Oscar Alexander 3.

Wittfogel Karl August 118, 155, 247.

Wittgenstein Ludwig 20.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Vittore Gualandi di Vicenza