

Armando Plebe

Adorno e il relativismo

Sia l'assolutismo che il relativismo sono incompatibili con la dialettica, cavallo di battaglia di Adorno. Si comprende quindi come egli li abbia redarguiti entrambi: "Colui che esclama: 'Ma ci sono però valori assoluti!', e colui che risponde: 'La smetta, tutto è relativo!' sono semplicemente dei fratelli nemici".¹

È soprattutto nei confronti del relativismo che emerge in maniera inequivoca l'antipatia di Adorno. Non a caso la sua *Teoria estetica* esordisce attaccando, in successione, Freud e Kant: "Per entrambi l'opera d'arte è propriamente solo in relazione a colui che la contempla o che la produce".²

La critica alla teoria psicanalitica dell'arte è la più nota e insieme la più scontata. L'interpretazione dell'opera d'arte attraverso il complesso di Edipo ci informa sulla nevrosi, non sulla qualità estetica di un'opera. La psicoanalisi, prescindendo dal valore formale, è un'analisi a informazione incompleta. Per essa le opere d'arte si riducono a "sogni a occhi aperti".

Questo attacco alla teoria freudiana non presenta nulla di nuovo rispetto alle frequenti critiche contro la pretesa della psicoanalisi di penetrare nel cuore dell'opera d'arte, ma è singolare il tono con cui Adorno le riprende. La sopravvalutazione del contenuto è da lui respinta con sarcasmo: la sua unilateralità trasporta "il filisteismo di fini medici all'oggetto meno adatto, a Leonardo o Baudelaire".³

Altrettanto, la musica di Beethoven intesa come difesa dalla paranoia non dice nulla sul valore delle sue opere: "la tesi psicanalitica che la musica è una difesa dalla minaccia di paranoia è certo valida sul piano clinico, ma non dice niente sul livello e sul contenuto di una singola composizione compiuta... Solo dei dilettanti scaricano sull'inconscio tutto ciò che c'è nell'arte".⁴

La psicoanalisi, col suo apparato simbolico soggettivo, non riesce in effetti a cogliere il valore oggettivo delle opere d'arte, nelle parole di Adorno il loro "contenuto di verità".

Antitetica alla teoria psicanalitica, che intende l'arte come adempimento di desiderio, è considerata da Adorno la teoria di Kant, la quale invece basa la fruizione estetica sul piacere disinteressato, come vuole la definizione kantiana del bello desunta dal primo momento del giudizio di gusto (dal punto di vista della qualità):

"Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un piacere simile si dice bello".⁵

Adorno denuncia tale approccio soggettivistico, che spiega in parte attraverso l'influenza di Moses Mendelssohn. Questi aveva scritto un'opera dal titolo *Über das Erhabene und Naive in der schönen Wissenschaften* (1758), ben prima della *Critica del giudizio*, pubblicata nel 1790. Mendelssohn aveva enunciato una dottrina delle facoltà dell'animo, tra cui annoverava la facoltà di approvare, basata sulla sensazione di piacere e dispiacere, connessa con la bellezza della natura e dell'arte.

Senonché, la teoria kantiana dell'*uninteressiertes Wohlgefallen* è, per Adorno, due volte assurda: anzitutto, perché sottopone l'estetica alla condizione fuorviante di provare sempre piacere; in secondo luogo, perché ogni piacere, anche quello estetico, non può escludere il desiderio, ovvero l'interesse:

¹ Th. Adorno, *Il concetto di filosofia*, Roma 1999, p. 119. Il volume raccoglie un corso di lezioni tenuto da Adorno nel 1952 a Francoforte.

² Th. Adorno, *Teoria estetica*, Torino 1977, p. 20.

³ Ibid. p. 15. Per la verità Freud era consapevole dell'incompletezza di una interpretazione basata sul solo contenuto. Lo riconosce esplicitamente nell'esordio del suo saggio sul Mosè di Michelangelo (1914): "Devo dire che non sono un intenditore d'arte, ma soltanto un profano... il soggetto delle opere d'arte mi attrae più fortemente delle caratteristiche formali e tecniche, sebbene per l'artista il loro valore risieda soprattutto in queste ultime".

⁴ Ivi, pp.16-17.

⁵ I. Kant, *Critica del giudizio*, par. 5, Bari 1963, p.52.

“Così l'estetica, con un discreto paradosso, diventa per Kant edonismo castrato, godimento senza godimento, parimenti ingiusta sia con l'esperienza estetica in cui il piacere ha una parte secondaria... sia con l'interesse in carne e ossa”.⁶

Il ragionamento di Adorno mira al paradosso: che lettura sarebbe quella dei libri di Kafka se fosse kantianamente disinteressata?

Più sottile è l'attacco di Adorno al kantiano concetto di oggettività estetica. Già la *Ragion pura* pretende di garantire l'oggettività della conoscenza postulando l'esistenza di forme a priori valide per tutti gli uomini. Tale convinzione spinge Kant a ipotizzare una condizione analoga anche per il giudizio estetico:

“Analogamente alla critica della ragione -rileva Adorno-, Kant vorrebbe fondare l'obiettività estetica a partire dal soggetto e non sostituire quella con questo... è la ragione, facoltà soggettiva e nondimeno, grazie ai suoi attributi di necessità e universalità, prototipo di ogni obiettività”.⁷

A prima vista Kant sembra porsi agli antipodi del relativismo, senonché, non è vero, per Adorno, che il sentimento estetico sia in grado di produrre giudizi obiettivi, al contrario “il concetto di sentimento estetico segue dall'obiettività e non viceversa”.⁸

Ricordiamo che per Kant mentre il giudizio “tutti i tulipani sono belli” è un giudizio logico, invece il giudizio che trovi bello un singolo tulipano è un giudizio di gusto bensì soggettivo, ma che esige il consenso di tutti.

Questa teorizzazione oggettiva fondata sul soggetto è per Adorno condannabile quanto una teoria estetica soggettiva. Per lui: 1) universalità e necessità sono solo dei concetti, e il piacere che ne costituisce l'unità rimane esterno all'opera; 2) Kant ignora quale sia la differenza sostanziale tra arte e conoscenza discorsiva; 3) la formalizzazione per concetti universali cui fa appello Kant è contraria al fenomeno estetico come costitutivamente particolare.

C'è dunque un parallelismo troppo forte in Kant tra il piano gnoseologico e quello estetico riguardo ai rispettivi meccanismi, che rende incongruente l'estetica di Kant. L'oggettività da essa sbandierata nasconde un sostanziale relativismo: “Kant fa il grandioso tentativo di trarsi fuori dal fango aggrappandosi ai propri capelli”.⁹

Ma v'è di più. Adorno imputa allo stesso Kant la paternità della feticizzazione del genio, ulteriore accusa di relativismo:

“La feticizzazione del concetto di genio come soggettività separata è iniziata con Kant... Quel concetto diventa potenzialmente nemico delle opere d'arte... l'uomo che sta dietro di loro deve essere più essenziale di esse stesse”.¹⁰

Per Adorno il concetto di genio andrebbe spogliato del suo enfatico significato di “semidio” e ricondotto a quello di “geniale”, dovendosi intendere con tale termine il nuovo che “in forza della sua novità, appare come se ci fosse sempre stato”, un nodo dialettico capace di “indovinare soggettivamente un oggettivo”.¹¹

⁶ Adorno, *op. cit.*, p.18.

⁷ Ivi, p. 276.

⁸ Ivi, p. 276.

⁹ Th. Adorno, *Il concetto di filosofia*, cit., p. 108.

¹⁰ Ivi, p. 287.

¹¹ Ivi, pp. 288-289.

“Il concetto di genio... andrebbe strappato da quella goffa equiparazione col soggetto creativo, la quale nella sua vanitosa esaltazione trasforma per incantesimo l'opera d'arte nel documento del suo autore e con ciò la rimpicciolisce”.¹²

Sin qui la parte polemica, antirelativista, dell'estetica adorniana. Quanto a quella propositiva, la *Teoria estetica* di Adorno è troppo densa di concetti per poterla semplificare in questa sede. L'ho affrontata analiticamente per i miei studenti in un mio corso negli anni Ottanta. Mi limito perciò a due punti tra i più significativi, che Adorno illustra attraverso la storia della musica. Il primo è il concetto di articolazione (*Gliederung*); il secondo quello di *fun*. Entrambi fanno parte di quel bagaglio concettuale che Adorno mette in conto della tecnica artistica intesa non come un procedimento contingente, ma strettamente funzionale al contenuto di verità dell'opera d'arte. In tal senso la tecnica non può più essere un argomento a favore del relativismo, in quanto non può venir separata dal contenuto di un'opera: “La logica della tecnica è la via per entrare nella verità estetica”.¹³

Per Adorno, la validità di un'opera d'arte è direttamente proporzionale alla ricchezza della sua articolazione. Una delle sue accezioni principali è quella di articolazione “tematizzante”. A differenza di un organismo la cui autonomia delle membra non è messa in pericolo dall'unità delle articolazioni, invece in un'opera d'arte “per il fatto che sintetizza, l'unità ferisce il sintetizzato e con esso danneggia la sintesi”.¹⁴

Questo pericolo esige che l'articolazione venga contrapposta alla sintesi come qualcosa che deve modificare il carattere stesso della sintesi. Infatti quelle opere d'arte che si limitano a sintetizzare senza tener conto dell'incidenza dell'articolazione mancano di logica poetica:

“Ci sono tipi di arte... in cui non si aspirò all'articolazione...; sotto la costrizione di un a priori che li abbraccia, questi tipi d'arte non risolvono ciò che, in base alla propria logicità, dovrebbero risolvere”.¹⁵

Quale esempio di questo difetto è addotta la “casualità da suite nella successione dei tempi di una sinfonia”.¹⁶ Cioè nelle sinfonie classiche e romantiche (Haydn, Mozart, Beethoven) i tre o quattro tempi (ad es., Allegro, Adagio, Presto) si comportano come le danze successive di una “suite” (Gavotta, Minuetto, Giga) che sono collegate fra loro solo da una mera atmosfera generica, e quindi non logica (così le Suites francesi e le Suites inglesi di Bach). Invece, già a partire da Brahms, ma soprattutto nelle sinfonie di Mahler, i diversi tempi cercano un collegamento più intrinseco: ad es. un frammento di tema in comune, o un ritmo in comune. In arte è quindi nociva qualsiasi sintesi priva di articolazione.

Un altro nodo essenziale dell'estetica di Adorno è la triade mimetico-clownesco-ludico. Se un'opera d'arte vuole essere davvero coerente, essendo il mondo invece incoerente, non può non apparire stolta secondo il metro della ragione comune: “...quanto più la compagine dell'arte, essendo coerente, somiglia ad una compagine logica... tanto più diventa sciocca secondo il metro della ragione vigente nella realtà”.¹⁷

Ma la stoltezza colta, quale è quella dell'arte, diventa il *fun*, termine inglese intraducibile perché riunisce in sé il concetto di gioco e quello di buffonaggine: “tenuta a sublimare il momento d'insulsaggine, l'arte presuppone il privilegio dell'istruzione... perciò la coglie la punizione del *fun*”.

Perché si tratta di una punizione? Adorno lo spiega così: Mozart, prendendo musicalmente sul serio gli episodi futili del *Flauto magico* e Weber quelli del *Franco cacciatore*, riescono a essere più significativi di Wagner che mette in musica il tragico mito dell'*Anello del Nibelungo*; però con ciò Mozart e Weber sono condannati a musicare dei *funs*:

¹² Ivi, p. 286.

¹³ Ivi, p. 471.

¹⁴ Ivi, p. 249.

¹⁵ Ivi, pp. 246-247.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ Ivi, p. 202.

“Argomenti stolti come quello del *Flauto magico* e del *Franco cacciatore* hanno più contenuto di verità, attraverso il medium della musica e grazie ad esso, che non l'*Anello*, che con seriosa coscienza punta al tutto”.¹⁸

Così *Die Zauberflöte* ha per argomento l'infantilistico racconto di Tamino, innamorato di Pamina, il quale, per poter congiungersi con l'amata deve prima superare difficili imprese di virtù, sconfiggendo la Regina della Notte; ma proprio per questo infantilismo della fiaba Mozart riesce a congiungere i corali della liturgia protestante, seri e drammatici, con la freschezza delle ariette popolari. Altrettanto il *Freischütz* di Weber trae l'argomento dal racconto di una delle avventure campagnole che venivano messe in scena buffonescamente in Francia dall'*opéra-comique*: un giovane cacciatore, Max, per vincere una gara di tiro dal cui esito dipende la sua unione con una fanciulla, Agathe, si serve di proiettili magici fusi nella foresta a mezzanotte da un emissario del demonio. Ma questo banale racconto diviene il pretesto per contrapporre alla musica armonico-tradizionale, che descrive l'ambiente campagnolo, delle irruzioni di musica romantica dissonante, che esprimono l'atmosfera fantastica e magica.

Ai due *funs* di Mozart e Weber viene contrapposto da Adorno il fallimento di Wagner nel tentare di dare un significato universale al libretto, molto serio, dell'*Anello*. A fallire, per Adorno, è la “pretesa al tutto”.

Il criterio con cui Adorno decreta l'inferiorità di Wagner rispetto a Mozart è di ordine veritativo. Un'opera d'arte, per Adorno, sarà vera o falsa: “Alcune di altissimo livello sono vere come espressione di una coscienza di per sé falsa. Ciò può coglierlo unicamente la critica trascendente, come quella di Nietzsche a Wagner”.¹⁹

Che si deve pensare di questa tesi? La bellezza, per Adorno, è solo una fattispecie, in quanto l'eredità veritativa di Heidegger e il veleno marxista del rispecchiamento della realtà, nonostante le sue prese di distanza, lo spingono a disprezzare quello che nell'arte è più propriamente artistico, la genialità e l'estrosità. Heidegger aveva sostenuto il carattere di verità dell'opera d'arte come disvelamento. Adorno fa altrettanto postulando dietro il carattere enigmatico dell'opera una verità che gioca a nascondersi e che (con malcelato spirito corporativo), solo il filosofo sarebbe in grado di cogliere. Quello che per secoli è stato il vanto dell'arte, cioè la sua sostanziale gratuità, diventa ora un titolo a carico, un marchio di falsità. Ma applicare all'arte le categorie veritative è una visione limitativa che la impoverisce e ne impedisce un'autentica comprensione.

Il giudizio estetico non ha nulla a che vedere con la logica. Adorno accusa il relativismo estetico di menefreghismo, in quanto “indifferente rispetto alla sostanza di ciò che si considera”, la presunta verità delle opere. Ma come non considerare un cascame metafisico tale pretesa? L'impiego di queste categorie dovrebbe restare marginale alla valutazione globale di un'opera. In ogni caso Adorno meglio avrebbe fatto a impiegare le categorie di valido e non valido, sull'analogia dei ragionamenti, anziché le categorie di vero e falso che, notoriamente, concernono soltanto gli enunciati, e risultano fuorvianti in campo estetico.

Alla fine degli anni Settanta un costruttivista nemico della verità come Nelson Goodman si è soffermato su questo errore di categorizzazione non soltanto sostenendo che vero e falso sono fuorvianti se applicati in estetica - “...piuttosto che parlare di verità e di falsità di quadri, immagini, ecc. sarà meglio parlare di correttezza o non correttezza delle teorie”-, ma mettendo in guardia dalla tentazione di trasferire il concetto di verità dagli enunciati alla realtà, da lui considerata relativa:

“La verità, tutta la verità, e nient'altro che la verità” sarebbe quindi, per un costruttore di mondi, una linea di condotta deviante e paralizzante. Tutta la verità sarebbe decisamente troppo... La sola verità troppo poco. Infatti ci sono versioni corrette non vere - false o né vere né false - e anche per le versioni vere la correttezza può contare molto di più”.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 203.

¹⁹ Ivi, p. 219.

²⁰ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari 1988, p. 22.