



La resistenza estetica in musica

Esempi e riflessioni

A cura di Giovanni Guanti

PISA
UNIVERSITY
PRESS



SAGGI E STUDI

La resistenza estetica in musica : esempi e riflessioni / a cura di Giovanni Guanti. -
Pisa : Pisa university press, 2018. - (Saggi e studi)

781.17 (23.)

I. Guanti, Giovanni 1. Musica - Estetica

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

UPI

UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento
University Press Italiane

In copertina:

Anonimo Fiorentino, sec. XV, *Apollo e Marsia*, scheda 74258. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

© Copyright 2018 by Pisa University Press srl
Società con socio unico Università di Pisa
Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa
Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945
press@unipi.it
www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-044-4

progetto grafico: Andrea Rosellini
impaginazione: 360grafica.it

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org.

Indice

Premessa	
<i>Giovanni Guanti</i>	5
1. Resistenze violente, resistenze non violente. Qualche suggerimento per la resistenza estetica <i>Luigi Lombardi Vallauri</i>	11
2. Quando i <i>Giganti</i> vedono più lontano dei <i>Nani</i> : il problema del senso musicale da Rameau ai filosofi analitici <i>Sara Zurletti</i>	23
3. Stati corporei dell'esperienza estetica: la trascendenza immanente della musica <i>Francesco Ragni</i>	55
4. Contro la musica senile (il contegno, la patina culturale, il sublime fittizio) <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	67
5. Il sublime inganno <i>Francesco Solitario</i>	85
6. Politica e musica: una storia (in)finita? <i>Giovanni Guanti</i>	105
7. Orientare la pratica compositiva attraverso un'estetica immanente <i>Mario Guido Scappucci</i>	135
8. Resistenza e affetto <i>Dario Buccino</i>	161
9. La musica fuori da sé: reti, manipolazioni e post-avanguardia <i>Alessandro Giovannucci</i>	173
10. <i>Politèia</i> e resistenza estetica: arte sperimentale concretamente rivoluzionaria <i>Anna Sara D'Aversa</i>	187
11. L'idea di resistenza (estetica) nella Teoria estetica di Adorno <i>Leonardo Distaso</i>	203
Elenco degli autori	215

L'idea di resistenza (estetica) nella Teoria estetica di Adorno

LEONARDO DISTASO

Intendiamo affrontare il tema della resistenza estetica contenuto nel paradigma adorniano che emerge da alcune pagine della *Teoria estetica*, poiché riteniamo che in esso vi sia una lucida e consapevole analisi delle ambiguità e della fecondità del carattere resistente dell'arte, nell'ambito di una più generale riflessione estetica intorno al rapporto tra arte e società. Dato che molto si sa di Adorno e poco si legge ci piace esporre il tema seguendo passo passo le tracce del testo, provando a chiarirne il senso attraverso una (si spera) virtuosa analisi perifrastica.

Ricordiamo che all'inizio della *Teoria estetica*, Adorno propone uno dei tanti modi nei quali definirà il concetto di autonomia dell'opera d'arte a partire dalla sua genesi storica, una modalità che pesca nel declino della funzione culturale e che ha la sua radice nell'ideale di umanità e nei principi illuministici (il disinteresse kantiano ne è un punto-chiave): con l'imbarbarimento della società e il venir meno di questo ideale ne è risultata sconvolta anche l'autonomia dell'arte¹. Implicito, dunque, è il carattere borghese del concetto di autonomia dell'opera d'arte e il fatto, di benjaminiana definizione, che l'autonomia sia uno dei risultati dell'appropriazione borghese dell'arte (moderna).

La pagina successiva del testo è di fondamentale importanza: essa spiega quale sospetto aleggi su siffatto concetto di autonomia dell'arte, un sospetto che induce a dubitare del suo stesso valore o, meglio, a esplicitare la sua moderna paradossalità. L'argomento di Adorno è il seguente: le opere d'arte emergono dal mondo empirico producendone uno, altrettanto empirico (o essente), che si *contrappone* al primo; il tentativo della coscienza borghese di conciliare il mondo

¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 3.

dell'arte con il mondo reale empirico produce un *concetto enfatico di arte* che la dispone a essere fruita come *spettacolo consolatorio della domenica*, da un lato, mentre la eleva sul piano autonomo del valore spirituale ed edificante, dall'altro. In questo processo di secolarizzazione borghese dell'arte, senza la quale l'arte non si sarebbe sviluppata né emancipata dal dominio che l'ha caratterizzata culturalmente, l'idea di arte viene salvata in quanto eredita i caratteri spirituali della purezza che essa ha manifestato nel suo irrigidirsi storico quale *arte pura*, caratteri che ora si manifestano come consolazione della mancata conciliazione. In altre parole, in mancanza di *conciliazione ideale* – l'ideale della conciliazione tra le due empiricità risulta ora impossibile dati i presupposti del fallimento della *Kultur* e dell'imbarbarimento della società: Auschwitz è qui la premessa che verrà ancora una volta implicitamente discussa – l'arte borghese sviluppa una *conciliazione apparente* che funge da consolazione; tale consolazione conserva, in modo inautentico, l'antica verità della redenzione quale tradizionale proprietà dell'arte pura (l'arte ha il potere di riscattare dalla caducità della vita), mostrandosi, in tal modo, nelle vesti di un'arte autonoma, ma che realmente autonoma non è, poiché meramente sovrapposta al vigente e in grado di esporlo nei suoi rapporti effettivi².

² Quest'idea era già stata in parte prefigurata nel 1947 nel capitolo sull'industria culturale della *Dialettica dell'illuminismo*, là dove il velleitario tentativo dell'arte borghese di emanciparsi dalla funzionalità sociale per istituirsi autonomamente in un dominio separato rispetto al carattere di merce, si scopriva essere un modo per mostrare il perdurante carattere di merce proprio all'interno delle pure opere d'arte. Tuttavia il perdurare del carattere di merce ha consentito, secondo Adorno e Horkheimer, di assumere il momento di falsità borghese facendo in qualche modo emergere nella massima evidenza questa contraddizione, poiché ha permesso la liquidazione sociale dell'arte (un'arte che vive senza avere niente a che fare con la società) nell'unità degli opposti (mercato e autonomia). D'altra parte, è proprio dell'arte borghese considerare lo svago e l'*amusement* un'ombra che segue passo passo, fino a sovrapporsi, il darsi dell'arte seria e autonoma, come se l'arte leggera fosse la cattiva coscienza sociale di quella serie. (Vd. M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 142-143 e 169). Solo un accenno per dire che il problema era stato già posto a più riprese da Benjamin, per esempio in occasione dell'*exposé* del 1935, là dove egli metteva in evidenza come l'*intérieur* fosse diventato il rifugio dell'arte borghese e il cui inquilino, il collezionista, trasfigurava le cose togliendo il valore d'uso al loro carattere di merce. Ma questo non eludeva la profonda ambiguità insita nell'immagine dialettica prodotta dalla merce come feticcio (apparenza del nuovo e del sempre-uguale), ambiguità a cui il conformista rispondeva raccogliendosi intorno alla parola d'ordine dell'*art pour l'art* astraendosi dall'esistenza sociale, e la folla si raccoglieva intorno allo svago che trasfigurava la merce astraendosi dalla gabbia sociale, facendo sprofondare in essa l'opera d'arte. *Art pou l'art* e lo svago erano così le due facce dell'arte reazionaria borghese (Vd. W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, ed. a cura di R. Tiedemann,

Ma è proprio la dinamica della sovrapposizione al vigente, nei termini di una consolazione apparente (*Entertainment, Amusement*) che rinuncia a fare i conti con la realtà empirica, che getta un'ombra di sospetto sullo stesso principio di autonomia. Rinunciando alla *contrapposizione* all'empiria, in nome della *sovrapposizione*, l'arte ne sanziona il predominio secondo la logica della ragione strumentale e, nel guardare ciò che la realtà è diventata dopo il fallimento della *Kultur*, essa afferma un concetto di *autonomia apparente* che finge di opporsi a tale ragione e alla società dominata dal sistema di produzione capitalistico. Questa pseudo-opposizione oscilla tra l'apparenza di una resistenza all'egemonia della ragione strumentale e l'essere una neutralizzazione della realtà, entrambe posizioni conseguenti all'affermazione del concetto enfatico di arte. In altre parole secondo Adorno, l'arte borghese, per poter riaffermare la sua reale e feconda autonomia nel regime della totale razionalità strumentale del mondo amministrato, deve superare l'apparenza per scoprire di essere *incerta* e non più *pura*: «Riesce a farlo perché nel corso dei tempi, con la propria forma, tanto si è volta contro il meramente esistente, il vigente, quanto dando forma agli elementi del vigente è venuta in soccorso a quest'ultimo. Come non va ricondotta alla formula generale della consolazione, così neanche a quella del suo opposto»³.

Un'arte *incerta* dovrebbe confermare il principio di autonomia sciolto dalla spirituale purezza di un tempo, e pretendere ancora per sé un'identità, altrettanto incerta, per soccorrere il non-identico «oppresso dalla coercizione identitaria all'interno della realtà»⁴. Le opere d'arte, in quanto artefatti, entrano in *contrasto* con il frammentario meramente esistente e ne diventano copia in quanto la loro ricerca di una forma rende possibile la comunicazione di un tratto singolare della sua esistenza: in questo senso le opere, come prodotti del lavoro sociale, revocano l'empirico nel momento stesso in cui lo comunicano, poiché si oppongono all'empiria proprio mediante il momento della forma. Se la ricerca della forma riesce a emanciparsi dal dominio della ragione strumentale per affermarsi come ragione critica, allora l'incertezza dell'arte diventa motore per aprire alle possibilità implicite nel dato immanente dell'opera. Per questo l'opposizione non allontana l'opera d'arte dalla realtà: è proprio nel momento dell'opposizione e della revoca (e non della sovrapposizione) mediante la forma che l'opera incontra l'empiria ripresentando, come problemi immanenti della loro forma, quegli

trad. it. a cura di E. Ganni, in *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi, 2000, pp. 14-15; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini e H. Riediger, in *Opere complete*, VI, Torino, Einaudi, 2004, pp. 277 e 300.

³ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 4-5.

⁴ Ivi, p. 8.

antagonismi irrisolti della realtà che non possono e non devono essere neutralizzati dalla spirituale purezza della coscienza artistica borghese.

Il *carattere ancipite* dell'arte, in quanto autonoma e in quanto *fait social*, fa dell'arte *qualcosa che è per sé e insieme non lo è*: un carattere che può essere colto solo se l'arte viene percepita in maniera non prettamente estetica. Nel caso in cui l'arte viene percepita in maniera prettamente estetica, ossia solo di per sé (come *art pour l'art*), essa viene percepita in maniera non corretta, perché vi trova rifugio la cattiva coscienza dimentica della processualità cosale dell'opera; allo stesso modo di come il residuo barbarico della coscienza regredita percepisce l'arte nella dimensione extraestetica, allontanando il contenuto dell'arte dalla realtà e riducendola meramente a merce. Soltanto là dove *l'altro dell'arte* viene percepito insieme al momento reale della forma, l'arte (sublimata) salva la sua autonomia e il suo essere-per-sé *resiste*, seppur *incerto*, come qualcosa di significativo. L'autonomia, così, si dà soltanto in presenza di ciò che le è eterogeneo⁵, ed è *antitesi sociale della società* in quanto le resiste in un continuo confronto critico con essa: «L'identità dell'opera d'arte con la realtà essente è anche quella della sua forza centripeta... apparentata con il mondo l'opera d'arte lo è per il principio che la mette in contrasto con esso e mediante cui lo spirito ha allestito il mondo stesso»⁶.

Qualche pagina dopo Adorno torna sul rapporto dialettico tra spiritualizzazione dell'arte e godimento artistico. Alla base di entrambi c'è il processo di reificazione della coscienza borghese che desidera l'arte voluttuosa e, nello stesso tempo, la vita ascetica. Questa doppiezza non fa che rendere estranea l'opera d'arte tanto più essa è vicina fisicamente al consumatore mediante attrazione sensibile. In tal modo essa diventa merce posseduta pronta a reificarsi feticisticamente in una dimensione spirituale che rassicura il dominio delle certezze borghesi: ciò che la spiritualizzazione toglie in prossimità, la coscienza reificata lo riottiene in termini di valore che, a sua volta, si scarica immanentemente nella materialità feticistica dell'opera. Il dominio della ragione strumentale e l'idealità della purezza vanno a toccarsi e, in molti punti, a sovrapporsi. Scrive così Adorno: «La spiritualizzazione dell'arte ha istigato il rancore di chi è escluso dalla cultura e ha promosso il genere dell'arte per

⁵ Ivi, pp. 10-11. La non corretta percezione dell'arte propria dell'atteggiamento dell'*art pour l'art* è anche, metodologicamente, quella che orienta le arti entro ambiti disciplinari che, a loro volta, si chiudono in spazi critici specialistici che circoscrivono il per-sé sia formalmente che contenutisticamente. Il prettamente estetico e l'extraestetico ottengono, infine, per strade opposte, lo stesso risultato di neutralizzare l'arte rispetto al suo rapporto con la realtà.

⁶ Ivi, p. 12.

consumatori, mentre all'opposto l'avversione nei confronti di quest'ultima ha spinto gli artisti a una spiritualizzazione sempre più accanita»⁷. Questo ambiguo processo registra come risultato il fatto che il mero godimento estetico, sebbene di natura prettamente sensibile, assurga a una dimensione spirituale in grado di risarcire sia dall'esclusione della feticizzazione culturale, sia dalla reificazione consumistica dell'oggetto destinato alla caducità.

Un altro passaggio decisivo dell'analisi di Adorno è quello relativo all'urgenza con cui continuamente si ripropone la domanda sul "che cos'è l'arte?" nel momento in cui l'arte reagisce alla sua perdita di ovvietà all'interno del processo, tipico dell'industria culturale, di integrare in senso amministrativo il concetto stesso di arte nella declinazione di intrattenimento. L'argomento di Adorno è il seguente: l'arte di intrattenimento, integrata nell'industria culturale, non ha obbedito al concetto di arte pura, anzi, ha consentito che essa fallisse insieme alla *Kultur* in generale. In questo senso l'arte di intrattenimento, integrata nell'industria culturale, non è la causa del fallimento della *Kultur*, ma una *testimonianza* di questo fallimento: ne attesta il fallimento nello stesso momento in cui ciò che ha reso estraneo all'uomo glielo restituisce come un risarcimento. È l'arte pura ad esser fallita insieme alla *Kultur*, e non l'arte leggera che è testimonianza di questo fallimento. Per questo chi è raggirato dall'industria culturale si trova al di qua dell'arte e si giova di un apparente risarcimento eclissandosi nell'opera d'arte, là dove – nello stesso momento – chi conserva in forma reificata un concetto spiritualizzato di arte pura lo riattualizza nella forma del risentimento, a sua volta ideologico, che istituisce un'idea di autonomia sotto forma di dominio. In altre parole, chi riattualizza l'idea di arte pura dopo il fallimento della *Kultur* – e si oppone apparentemente all'industria culturale – ha organizzato l'autonomia estetica secondo la logica del dominio e non più secondo la libertà: *mundus vult decipi*, imitazione dell'incanto come consolazione per il disincanto⁸. Ma quel disincanto, declinato nella passata sublimazione estetica, è assente nella fase totalmente amministrata poiché in questa l'idea di arte pura viene reificata nel carattere feticistico della merce artisticizzata, e ciò che resta è solo l'apparenza dell'arte pura ideologicamente contraria all'industria culturale ma, di fatto, consolazione idealizzata in una forma di dominio che spiritualizza l'assenza di funzione e il distacco dalla società bollandoli come superflui. Tuttavia è proprio il *superfluo* che riempie di contenuto il carattere sociale dell'arte borghese istituendo l'autonomizzarsi dell'arte in funzione della coscienza borghese. L'arte pura, che un tempo aveva tutte le caratteristiche auratiche al loro posto,

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ Ivi, p. 26, ma anche le due pagine precedenti, pp. 24-25.

si presenta ora, nella modernità tecnica, come il feticcio di un'arte autonoma al servizio della totalità strumentale. Ed è per questo che l'idea di arte pura, nella modernità tecnica, si declina nell'arte dei regimi totalitari o, comunque, nell'arte della reazione, manifestandosi come arte di massa. In questo modo arte pura, *l'art pour l'art* ed *entertainment* vanno a toccarsi sul piano dell'autonomia apparente.

Nel riprendere il discorso nella parte finale della *Teoria estetica*, Adorno sottolinea come la borghesia abbia integrato a sé l'arte più compiutamente di quanto abbia fatto qualsiasi società precedente. E questa integrazione borghese presenta tutti i caratteri dell'ambiguità propria dell'autonomia della purezza e della mercificazione dell'oggetto artisticizzato. Se ancora si può parlare di un'autonomia dell'arte insieme al suo carattere sociale (del carattere propriamente *incipite* dell'arte), ciò è possibile solo in quanto l'arte diventa sociale per la propria *posizione contraria* (critica) alla società senza ridursi a essere veicolo dell'ideologia: «Cristallizzandosi in sé come qualcosa di proprio invece di accondiscendere a norme sociali vigenti e di qualificarsi come "socialmente utile", essa critica la società con la propria mera esistenza, cosa biasimata dai puritani di tutte le confessioni»⁹.

Il rischio dell'idea borghese di autonomia dell'arte sta proprio nel qualificare l'arte come socialmente utile nel momento in cui mette fuori gioco la funzione sociale e abbraccia il rifiuto della società *lasciandola in pace*. L'arte autonoma borghese – cioè l'arte il cui *processo di autonomizzazione è stato una funzione della coscienza borghese* a seguito del paradigma del *fatale fine a se stesso* – si presta a essere veicolo dell'ideologia nel momento in cui fa dell'autonomia solo un modo per lasciare in pace la realtà sociale, riproducendo il vigente e sublimandolo in una stilizzazione (ciò costituisce il lato ideologico della sublimazione, che reclama da sempre il proprio principio e la sua dignità *infraestetica*)¹⁰. In tal modo, nell'affermare la sua autonomia, essa diventa una merce tra le altre, sebbene una merce *artistica*, che pretende per sé di non avere niente a che fare con la realtà se non quella di esserne un'espressione sublimata. Di contro soltanto in virtù della propria forza sociale di *resistenza* l'arte riesce a tenersi in vita, reificandosi senza imitare lo sviluppo sociale¹¹. Ciò che è propriamente sociale nell'arte «è il suo *movimento immanente contro la società*, non la sua presa di posizione manifesta»¹².

Mancanza di funzione, contro-movimento immanente dell'essere-per-sé e disincanto vanno insieme, rovesciandosi nella produzione materiale dell'opera che emerge nell'esposizione del suo carattere eminentemente empirico e tran-

⁹ Ivi, p. 302.

¹⁰ Ivi, p. 320.

¹¹ Ivi, p. 303.

¹² Ivi, p. 304. Corsivo mio.

seunte. Se è ancora possibile l'opera d'arte autonoma lo è soltanto se essa non è opera d'arte pura: giustamente, sottolinea Adorno rifacendosi implicitamente a Benjamin, i teorici progressisti hanno visto i pericoli dell'autonomia all'interno del programma dell'*art pour l'art* – alleato della reazione politica – in quanto esso si è reificato nella modernità reagendo al fallimento della *Kultur* attraverso la feticizzazione del concetto di arte pura bastate a se stessa. Adorno ribadisce il rimprovero nei confronti di questo processo di feticizzazione in quanto ha reso impermeabili le opere nei confronti di ciò che esse stesse sono: in tal modo, feticizzazione dell'arte pura e spiritualizzazione della mancanza di funzione sono divenute ideologia (dell'arte), la quale opera un suo contro-movimento rispetto alla modernità assegnandole un incantamento arcaico. Scrive Adorno: «Formalmente [le opere d'arte], a prescindere da quel che dicono, sono ideologia nel loro porre qualcosa che è a priori spirituale come indipendente dalle condizioni della sua produzione materiale, perciò di natura superiore, e nel loro ingannare sull'antichissima colpa consistente nella separazione tra lavoro corporeo e spirituale... Perciò le opere d'arte con contenuto di verità non si esauriscono nel concetto di arte...»¹³. Nelle opere feticizzate dell'arte pura si traveste il dominio, che ora prende la forma dell'inutile: nell'*art pour l'art* il contenuto di verità dell'opera d'arte, che viene spacciato per il suo contenuto sociale, ha per condizione nient'altro che il carattere di feticcio che si espone, nell'apparenza totale dell'umanità degradata, come maschera della verità o spiritualizzazione reificata.

Passando dal piano della ricezione a quello della produzione, Adorno ribadisce il carattere critico e resistente dell'arte. Poiché *arte e società convergono nel contenuto*, ciò che si evidenzia nella storia dell'arte è il ripresentarsi della storia reale insieme ai processi delle forze produttive: l'arte fa apparire il ricordo di ciò che è transitorio¹⁴. Nel rendere presente il transitorio nel momento della produzione, l'arte si fa *moderna* e assume su di sé il senso della caducità: con ciò emerge il suo contenuto sociale che ha la tendenza a sparire nell'arte una volta che questa si sia realizzata compiutamente. Viceversa l'arte, anche quella più avanzata e d'avanguardia, nel momento della ricezione cede al pericolo di essere integrata socialmente: da qui l'importanza della distinzione tra momento della ricezione e momento della produzione, là dove quest'ultimo deve poter conservare le sue possibilità rivoluzionarie e sovversive nonostante il momento della ricezione. Il pericolo dell'integrazione sociale dell'arte – pericolo accresciuto con l'affermarsi della coscienza artistica borghese – è evi-

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Ivi, p. 306.

dente nella fase in cui *la ricezione smussa i momenti in cui l'arte è stata negazione determinata della società*: «Le opere di solito agiscono criticamente all'interno dell'era del proprio manifestarsi; in seguito vengono neutralizzate, non da ultimo perché i rapporti sono mutati. La neutralizzazione è il prezzo sociale dell'autonomia estetica. Ma una volta che le opere d'arte giacciono sepolte nel pantheon dei beni culturali, sono lese anche esse stesse, è lesa il loro contenuto di verità. Nel mondo amministrato la neutralizzazione è universale»¹⁵.

Da questo passo si coglie quale sia lo sviluppo ambiguo dell'idea borghese di autonomia rispetto al rapporto che l'arte intrattiene con la società capitalistica: per salvare l'idea di autonomia e mantenere inalterati i rapporti tra le forze produttive, la capacità innovativa e avanzata dell'arte finisce per essere neutralizzata, così come sono neutralizzate la resistenza e la razionalità critica del contrasto, che lasciano il posto alla funzione della mercificazione e alla spiritualizzazione in quanto bene culturale feticizzato («Attraverso la spiritualizzazione l'opera d'arte diventa in sé ciò che una volta senza riflettere le si attribuiva o attestava come effetto su un altro spirito») ¹⁶. La *neutralizzazione* operata nella ricezione, consentendo una falsa conciliazione, si rovescia sul piano della produzione normalizzando la novità e il contrasto, mitizzando il sempre-uguale e reificando l'ideologica purezza dell'arte.

Più sotto Adorno conferma il doppio sguardo su contenuto di verità e ideologia: pur polarizzandosi su fronti opposti – l'ideologia e la protesta, la purezza e il contrasto – l'arte declinata in ideologia non fa che comportarsi in maniera autoritaria nel suo rapporto mimetico con la realtà: «L'accresciuta sensibilità del senso estetico si avvicina asintoticamente a quella socialmente motivata contraria all'arte»¹⁷. Ancora una volta ne va del concetto di autonomia che viene ad assumere un carattere di dominio nel momento in cui l'arte trova la sua posizione nella società (borghese). È nella *cultura risorta* dopo Auschwitz che l'arte ha assunto il suo pieno tratto ideologico, rifondando la dimensione di autonomia nello spazio della falsa conciliazione e della neutralizzazione¹⁸. L'arte risorta,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 330.

¹⁷ *Ivi*, p. 313.

¹⁸ Che dopo il fallimento della *Kultur*, dimostrato da Auschwitz, questa sia risorta restaurandosi a braccetto con la metafisica è la tesi che Adorno sviluppa tra il 1959 e il 1966, anni di gestazione della *Dialettica negativa* (trad. it. a cura di C.A. Donolo, Torino, Einaudi, 1982³, pp. 331-332). Ma anche nelle lezioni preparatorie del semestre estivo 1965 sulla metafisica insiste sul senso del fallimento e su quello della *Kultur* risorta (muovendo dal saggio del 1950 *Die auferstandene Kultur*) (trad. it. a cura di L.V. Distaso e A. Iadicicco, "La cultura risorta", *MicroMega*, 8, 2017, pp. 155-173) trasformatasi del tutto in ideologia

così, risponde con cinismo all'orrore accaduto (come se niente fosse accaduto!), abbandonandosi a esso anche nel senso di colpa che la attanaglia nella celebrazione, così come, nell'allontanarsi dall'orrore, vi si consegna dopo averlo neutralizzato. La sua freddezza nei confronti della realtà corrisponde al gelo, come principio basilare della società borghese, che accompagna il sopravvissuto nel suo continuare a vivere all'interno della società borghese, malgrado tutto¹⁹.

In tal modo, *l'arte risorta*, che pretende purezza dall'interno dell'industria culturale, si mostra fatalmente asservita all'autorità e al dominio poiché connette in uno stretto legame l'atteggiamento social-reazionario e l'odio nei confronti della modernità artistica: così, anche alcuni aspetti radicali e avanguardistici dell'opera d'arte assumono un carattere decisamente conservatore, consolidando le sfere dello spirito e della cultura complici del principio della catastrofe. Adorno grida con forza contro gli esiti della cultura e dell'arte risorta in nome di un'arte incerta e resistente: «Solamente nella misura in cui sopravviva e continui a operare lo spirito nella sua forma più progredita, è in generale possibile la resistenza al dominio assoluto delle totalità sociali»²⁰. Per questo Adorno auspica un'arte tollerata dal mondo amministrato che sia in grado di *incarnare ciò che non si lascia organizzare e che l'organizzazione totale reprime*. Paradigma di questa possibilità è, in questa pagina adorniana, Beckett, quale esempio di cancellazione di ogni conciliazione e di sintesi raggiunta proprio nell'aperta inconciliabilità che mette a confronto l'opera con la realtà senza che quest'ultima la inghiotta fino a neutralizzarla.

Dunque, il senso di resistenza dell'opera d'arte sta nel suo continuo e ineludibile rapporto con la società sostenuto da un altrettanto necessario concetto critico di società, una critica che manifesta palesemente l'incompatibilità sia con ciò che la società deve credere di essere per continuare a essere come è, e sia con la falsa coscienza dall'ideologia dominante che dispiega il momento della finzione artistica nella comodità non impegnativa del tempo libero: ancora una volta il *mundus vult decipi* si presenta come l'imperativo del consumo artistico all'interno del carattere apparente della società borghese, sia come consumo di arte pura che come il suo *pendant* del mero svago²¹. In fondo, lo stesso bisogno di arte, dell'uno e dell'altro atteggiamento, non sono che esigenze dell'ideologia.

Questi motivi adorniani di riflessione sul rapporto incipite tra arte e società e sulla pericolosa relazione tra arte pura e arte leggera offrono un'ipotesi

e tirando fuori i tradizionali valori del vero, del bello e del buono, come se nulla fosse successo (*Metafisica*, trad. it. a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2006, pp. 143-144).

¹⁹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 314; *Dialettica negativa*, cit., p. 327.

²⁰ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 314.

²¹ Ivi, p. 316.

di resistenza che faccia i conti con la situazione reale dell'arte moderna. Poiché l'arte non diventa qualcosa di diverso dalla realtà con la semplice pretesa di opporvisi, a essa rimane il compito di resistervi nella contrapposizione, ponendosi come *critica* nei confronti del processo di neutralizzazione operato dall'*art pour l'art*: processo che si è presentato, prima della catastrofe, come rifugio della spiritualizzazione nei confronti della riproducibilità tecnica, e poi, dopo la catastrofe, come ideologia dell'arte risorta mostratasi sia nell'astrattezza dell'antitesi di arte e società, sia nella facilità con la quale ha propugnato questa antitesi. Nell'*art pour l'art* l'antitesi e l'accondiscendenza alla realtà hanno svelato il carattere aporetico dell'arte rispetto alla realtà sociale, poiché essa ha coperto il suo contrario inserendosi nel mercato culturale o desiderando fortemente di inserirsi (Baudelaire), per poi rivolgersi all'arte bassa di intrattenimento per apprendere come integrarsi nell'onnipresenza della repressione. Così sintetizza Adorno: «Se [l'arte] fa sconti sulla propria autonomia, essa cede al funzionamento della società vigente; se rimane rigorosamente per sé, si fa integrare non meno bene come innocua branca tra altre. Nell'aporia si manifesta la totalità della società che inghiotte tutto ciò che comunque accade»²².

Resistenza (estetica e artistica) sta, dunque, nell'espressione della *non-verità della situazione sociale*: là dove si sente dolore, scrive Adorno²³, è ancora possibile resistere all'epoca dell'amministrazione totale della cultura facendo dell'arte il luogo di resistenza alla barbarie che essa ha creato. L'alleanza tra arte leggera e arte pura, che fin da Baudelaire è stata il campo d'azione della reazione politica, ha permesso di innalzare un concetto di democrazia sul fondamento della volgarità consentendo, così, il perdurare dell'oppressione proprio all'interno della stessa democrazia. Resistere a ciò, artisticamente quanto esteticamente, vorrebbe dire, per Adorno, eliminare sia la neutralizzazione della ricezione e che l'integrazione della produzione attraverso un'autocorrezione (critica) dei momenti dell'ideologia, fino al raggiungimento dell'inconciliabilità. Si tratta di quello che Adorno chiama *impegno*. Poiché contro l'impegno si scagliano le due posizioni fondamentali della coscienza borghese (che l'opera d'arte non possa mai cambiare e che essa debba valere per tutti), tale avversione manifesta l'atteggiamento sia dell'ideologia dell'arte pura – che obbedisce al desiderio che nella cultura feticizzata tutto rimanga realmente immutato – sia quello dell'arte della comunicazione di massa – che regola l'opera d'arte secondo le forme della coscienza pubblica²⁴.

²² Ivi, p. 318.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, pp. 331-332.

Resistere vorrebbe dire ricollocare l'impegno al di là della sua declinazione totalitaria e fascista, ristabilendo un *tempo dell'arte* che non sia più passato e non sia solo manifestazione del vigente amministrato, ma soggetto alla *non-necessità dell'arte* quale sua libera necessità²⁵. La resistenza dell'opera d'arte, e dell'arte in generale, così, non è possibile né pensabile al di fuori del carattere ancipite dell'arte stessa, in modo che il carattere immanente della verità contenuta nell'opera sia oggettivabile dall'opera stessa fino al punto in cui l'arte stessa riesca a vedersi dall'esterno, difendendosi con le proprie armi dai rischi della feticizzazione della propria autonomia²⁶. È nella propria immanenza che l'arte ritrova il proprio altro da sé, poiché la stessa immanenza dell'arte è già socialmente mediata attraverso un processo di produzione che instaura l'autonomia entro tale mediazione, ponendo con ciò il momento critico della resistenza.

²⁵ Ivi, p. 337.

²⁶ Ivi, p. 338.