

Materiale letterario: Adorno e la forma del romanzo

di Mario Farina

ABSTRACT

L'obiettivo di questo intervento è quello di specificare uno dei concetti basilari dell'estetica di Adorno, vale a dire il concetto di materiale e, in particolare, il concetto di materiale letterario. In secondo luogo, l'intenzione è identificare nell'uso del concetto di materiale letterario una possibile applicazione attuale dell'estetica di Adorno. Per prima cosa, mi concentrerò sulla distinzione tra materiale estetico in generale e materiale letterario nello specifico e, in secondo luogo, illustrerò il concetto di forma artistica in riferimento al materiale. In questo modo, la forma artistica verrà intesa come la legge che governa uno specifico campo di legalità all'interno del quale si dispone il materiale estetico. Infine, seguendo questa definizione, tenterò di abbozzare un'interpretazione del romanzo postmoderno contemporaneo alla luce di questo modo di intendere i concetti di materiale e forma.

The aim of this paper is to specify one of the basic concepts of Adorno's aesthetics, namely the concept of material and, in particular, the concept of literary material. Secondly, the intention is to identify the use of the concept of literary material as a possible current application of Adorno's aesthetics. First, I will focus on the distinction between aesthetic material in general and literary material in particular; secondly, I will illustrate the concept of artistic form with reference to the material. In this way, the artistic form will be understood as the law governing a specific field of legality within which the aesthetic material is placed. Finally, following this definition, I will try to sketch an interpretation of the contemporary postmodern novel in the light of this way of understanding the concepts of material and form.

Parole chiave

Adorno, Materiale letterario, Romanzo contemporaneo, Forma estetica
Adorno, Literary Material, Contemporary Novel, Aesthetic Form

La produzione estetica di Adorno, com'è facile constatare, si è concentrata in particolar modo su due discipline artistiche: la musica e la letteratura. Poche sono, infatti, le osservazioni che riguardano le arti visive e buona parte di queste hanno un sapore anacronistico, basti pensare al fatto che nel 1967 – anno di pubblicazione della raccolta di saggi *Parva Aesthetica* – Adorno si impegna in una difesa dell'arte nuova contro i suoi detrattori reazionari, salvo citare come esempio di “arte nuova” i quadri di Cézanne, morto poco più di sessant'anni prima (Adorno 1967; tr. it. 2011, p. 108).

Mentre negli Stati Uniti si assisteva allo sviluppo della pop art, per quanto riguarda le arti visive Adorno sembrava legato ancora allo schema delle avanguardie storiche. A fronte di questa preminenza della musica e della letteratura, a cui Adorno dedica interi volumi autonomi, può stupire la centralità assegnata a un concetto estetico che – tradizionalmente – è legato invece proprio alle arti visive e questo concetto è quello di materiale. L'estetica di Adorno, infatti, può essere considerata come un'estetica del materiale, o in senso più ampio come un'estetica materialista¹, e questo proprio grazie alla sua insistenza sul fatto che le opere d'arte vadano comprese primariamente a partire dai loro materiali.

In questo intervento cercherò di delineare quale sia la natura di una nozione controintuitiva come quella di “materiale letterario”, mostrando il motivo per cui essa riveste questo genere di rilevanza nell'estetica di Adorno. Il concetto di materiale, infatti, è centrale per la determinazione di un'altra categoria estetica attorno alla quale Adorno fa gravitare buona parte dei problemi dell'opera d'arte, vale a dire la nozione di forma. Peter Szondi, uno dei più acuti lettori di Adorno, infatti ha tratto proprio dall'estetica adorniana il principio sul quale ha costruito il proprio studio della forma storica del dramma moderno, vale a dire l'idea che la forma sia essenzialmente una precipitazione, una sedimentazione, del contenuto². L'opera d'arte, quantomeno stando a questa definizione, corrisponde essenzialmente alla sua forma. O, per meglio dire, l'opera deve essere interpretata come il modo in cui un certo contenuto (storico) si sedimenta in una determinata forma esteriore. Che la forma dell'opera d'arte corrisponda a un contenuto precipitato, significa in parole povere che tra forma e contenuto non può essere data alcuna disgiunzione effettiva e questo è il modo in cui Adorno rilegge il concetto di “identità di forma e contenuto” su cui insisteva l'estetica classica. Il contenuto è tale solamente in quanto precipitato in una certa forma, ovvero se tra l'uno e l'altra non sussiste una distinzione oggettiva. Ora, se ci si domanda in che modo è composta la forma, la risposta che Adorno fornisce è piuttosto netta: la forma si compone per mezzo dell'organizzazione e, precisamente, per mezzo dell'organizzazione del materiale. Come si legge in *Teoria estetica*,

¹ La nozione di «materiale musicale» ha una storia interna alla medesima produzione adorniana. Max Paddison ne descrive la genealogia a partire dalle influenze negli anni Venti e Trenta, tra le quali cita Hindemith, August Halm, Ernst Bloch, Hanns Eisler, concentrandosi infine puntualmente sul dibattito tra Adorno e Krenek proprio sul materiale musicale già dalla fine degli anni Venti (Paddison 1993, pp. 65, 73-79, 81-96). Sulla storicità e sul processo di disgregazione del materiale musicale si veda Zurletti (2006, pp. 37-41).

² Nella *Teoria del dramma moderno* Szondi dichiara l'importanza di questa definizione adorniana per la sua determinazione delle forme storiche del dramma (Szondi 1956; tr. it. 2000, p. 5).

infatti, “Il momento sostanziale dei generi e delle forme risiede nei bisogni storici dei loro materiali”, e la forma particolare di un’opera viene definita come “organizzazione” dei suoi “materiali” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 268).

Il concetto di materiale, pertanto, è centrale per definire la nozione stessa di opera d’arte nelle sue componenti costitutive, e cioè il rapporto tra forma e contenuto. In questo intervento mi occuperò per prima cosa di specificare la nozione di materiale artistico per passare poi, in seconda battuta, a definire il materiale letterario propriamente detto. Infine, ed è questo l’obiettivo principale che mi propongo, mostrerò in che misura questa definizione del materiale possa essere di aiuto alla comprensione di un fenomeno letterario su cui il dibattito teorico si è soffermato a vario titolo negli ultimi anni, e cioè la forma del cosiddetto romanzo postmoderno.

1. *Materiale artistico*

Dunque, di cosa si tratta, esattamente, quando si parla di materiale artistico? Per prima cosa mi concentrerò sul modo in cui Adorno ne descrive in generale la natura, facendo in particolare riferimento alle argomentazioni contenute in *Teoria estetica*, in cui sono quattro i paragrafi nel cui titolo compare specificamente il riferimento alla nozione di “materiale”³.

È interessante notare in che modo Adorno – nel paragrafo di *Teoria estetica* intitolato *Sul concetto di materiale* – impieghi questa nozione per distinguerla esplicitamente da quello di “contenuto”. La discussione, infatti, ha inizio soffermandosi su uno dei macro-problemi dell’estetica, vale a dire proprio sulla relazione tra forma e contenuto. “Contro la gretta divisione dell’arte in forma e contenuto” scrive Adorno “occorre insistere sulla loro unità, contro la concezione sentimentale della loro indifferenza nell’opera d’arte sul fatto che nella mediazione la loro differenza al tempo stesso sopravvive” (ivi, p. 198). Come abbiamo visto in precedenza, forma e contenuto – nell’opera – non sono tecnicamente indistinguibili, poiché la forma corrisponde direttamente al “contenuto sedimentato”, com’è ribadito in *Teoria estetica* (*ibidem*), e dunque il contenuto non è pensabile se non in quella forma specifica in cui si presenta. D’altro canto, quando la filosofia parla di arte deve esprimersi con il proprio linguaggio e non con quello dell’arte stessa, perciò la sua attività critica è obbligata a separare i due momenti, e dunque a parlare di forma e contenuto. Il materiale, in questo contesto, gioca

³ Si tratta di: *Decadimento dei materiali, Sul concetto di materiale, Progresso e dominazione del materiale, Scelta della materia*.

un ruolo chiave, poiché secondo Adorno “alla distinzione mediata” di forma e contenuto “rende giustizia il concetto di materiale”, che “non è la stessa cosa del contenuto” sebbene “Hegel li ha sciaguratamente confusi” (*ibidem*)⁴. Come scrive Adorno, infatti, il materiale è “ciò che viene formato” (*ibidem*), vale a dire non è il significato dell’opera, bensì è qualcosa su cui l’artista ha un potere decisionale e che viene propriamente messo in forma.

Detto nel modo più chiaro, il materiale dell’opera d’arte rappresenta tutto ciò a cui in un’opera viene dato forma affinché quest’ultima possa essere definita a buon diritto un’opera d’arte. E nel caso delle opere visive risulta piuttosto semplice comprendere a cosa ci riferiamo. In una statua, ad esempio, il marmo è il materiale di cui è composta, è ciò su cui l’artista ha lavorato ed è ciò che è messo in forma, così come nell’arte pittorica sono i colori. Non è parte dell’opera d’arte la cornice e non lo è il piedistallo, pur sempre elementi materiali connessi a essa ma non parte di ciò che è messo in forma. Meno chiaro in cosa consista il materiale artistico – e se si possa ancora parlare di materiale estetico – quando si ha a che fare con la musica e, soprattutto, con la letteratura, in cui l’immaterialità arriva fino a eliminare la componente sensibile e oggettuale dell’opera. Sempre nello stesso passaggio citato, Adorno sviluppa il problema e afferma che il materiale corrisponde a “ciò che gli artisti maneggiano: ciò che gli si offre in parole, colori, suoni, su su fino a collegamenti di qualunque sorta, [...] in tal misura, anche le forme possono diventare materiali; dunque tutto ciò che compare innanzi a loro e su cui essi devono decidere” (*ibidem*).

Ciò che Adorno sta dicendo in questo passaggio è, precisamente, che un’opera d’arte corrisponde a una forma di produzione e, proprio come ogni altra forma di produzione, essa ha a che fare con dei materiali. Su quei materiali, decide l’artista – e i materiali sono precisamente ciò su cui l’artista decide – ma la sua decisione si estende solo fino a un certo punto, perché il materiale esercita una decisiva forma di coercizione sull’artista stesso. Com’è detto nella *Filosofia della musica moderna*, la critica degli accordi armonici è effettuata “non tanto perché quegli accordi siano invecchiati o inopportuni, ma perché sono falsi” (Adorno 1949; tr. it. 2002, p. 36) e la ragione, come si legge ancora in *Teoria estetica*, è che “il materiale non è materiale naturale neanche quando si presenta agli

⁴ Adorno si riferisce, qui e altrove, ai passaggi nei quali Hegel tratta l’arte romanica come un allontanamento dal materiale, o una perdita di materialità: “ma in tal caso l’oggetto e questo aspetto soggettivo restano l’un l’altro esteriori, e ci si comporta del tutto arbitrariamente con la materia, perché possa risaltare come cosa principale la particolarità dell’artista” (Hegel 1970; tr. it. 1997, pp. 331-332).

artisti come tale, ma è storico da parte a parte” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 198). L’attenzione alla sedimentazione storica dei materiali nell’opera d’arte arriva ad Adorno, con tutta probabilità, già dalle discussioni con Benjamin riguardo al problema della riproducibilità. Nel saggio su *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin si concentra, ad esempio, sulla litografia⁵. La storicità dei materiali deriva quindi dal fatto che un determinato processo produttivo rende possibile delle scelte che, magari, prima non lo erano e, in una certa misura, indirizza l’operato dell’artista verso alcune scelte anziché altre.

Facendo un esempio che va al di là del periodo nel quale scrive Adorno, è storico anche il materiale della *land art*, direbbe Adorno se vedesse un’opera di Giuseppe Penone. E non solamente perché è storico il procedimento con cui l’opera è prodotta – la tecnica con cui l’artista la costruisce – ma perché è storico il materiale stesso, ancora prima di essere elaborato. L’artista può scegliere quale tronco usare per la sua composizione, ma non può scegliere il fatto che oggi, all’interno delle attuali condizioni di produzione, l’immagine di un tronco cavo porti con sé una serie di significati ben precisi; questi, infatti, sono storicamente interni al materiale stesso. Riprendendo la citazione appena incontrata, dunque, si capisce in che senso “anche le forme possono diventare materiali”. Anche nelle arti visive, infatti, la storicità del materiale non riguarda solamente il rapporto diretto con la tecnica. Come ad esempio il fatto che il verde fosse poco presente nei quadri medievali per questioni inerenti alla tossicità delle sue tecniche produttive. Le forme stesse fanno parte dei materiali nel senso che una donna nuda che fa colazione su un prato in mezzo a uomini vestiti fa parte di un’opzione che è la storia ad aver consegnato a Manet perché la scegliesse. Come scrive Adorno, infatti, “la dequalificazione del materiale, superficialmente la sua destoricizzazione, è anch’essa una tendenza storica del materiale in quanto tendenza della ragione soggettiva” (*ibidem*).

Se si volesse cercare una definizione del concetto di materiale nell’estetica di Adorno ci si potrebbe dunque azzardare a rispondere nel modo seguente: il materiale è tutto ciò che si trova all’interno di un’opera d’arte e che esisteva anche prima che l’opera d’arte

⁵ “Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un livello sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all’incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame prevede la sua trasposizione su una lastra di pietra, per la prima volta diede alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre i suoi prodotti sul mercato in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana” (Benjamin 1934; tr. it. 2004, p. 272).

fosse composta, ma che, all'interno della configurazione in cui l'artista lo pone, assume un significato differente. Si prenda un quadro. Ad esempio, *La lattaia* Vermeer. I suoi materiali sono sì la tela e la composizione del colore che hanno permesso una certa resa della luce; è sì la bidimensionalità della superficie; ma è anche la gerla appesa al muro, la brocca di terracotta, come pure l'abbondanza di pane nel cesto, tutti elementi che configurati assieme permettono di esprimere il carattere liberale e soddisfatto dell'esistenza che, secondo Hegel, era il contenuto specifico di un dipinto come questo⁶. È così che, come abbiamo visto, il materiale, propriamente, è "ciò che viene formato".

2. *Materiale letterario*

Il materiale, quindi, è quel che viene formato – vale a dire tutto quel che l'artista si trova davanti – mentre l'attività formatrice è composta da due elementi, uno è definito come "tecnica", l'altro come "spiritualizzazione". Esempio della tecnica, come Adorno afferma, sono "la prospettiva in pittura", oppure "il passaggio dall'impressionismo al *pointillisme*" e costituiscono elementi progressivi in rapporto ai "materiali storici e la loro dominazione" (ivi, p. 282). Ciò che Adorno definisce con un termine ormai in disuso come *spiritualizzazione* è, invece, ciò che permette di far sì che l'opera – collezione di materiali – alluda a un significato, senza che con "spiritualizzazione" si intenda semplicemente una separazione dei materiali dal loro significato reale, poiché "la dominazione del materiale implica la spiritualizzazione che peraltro, come autonomizzazione dello spirito rispetto al proprio altro, subito si ricompromette nuovamente" (*ibidem*). Il concetto di materiale, in Adorno, assomiglia dunque di più a una specifica elaborazione in sede estetica di ciò che Marx intende per "materiale" nel contesto del materialismo storico che non a qualcosa di cosale e oggettuale⁷. Tanto quanto la nozione di "spirito" può essere intesa come una traduzione in lessico di filosofia classica di ciò che Marx intenda con "lavoro sociale", così il concetto di materiale può essere inteso come l'espressione dei rapporti di potere nella sfera della produzione⁸.

⁶ Si veda l'influente interpretazione hegeliana della pittura fiamminga come contemplazione dell'esistente figlia della soddisfazione per la libertà politica ed economica (Hegel 1842; tr. it. 1997, pp. 668-671).

⁷ Si veda a questo proposito Simon Jarvis (2004, pp. 91-94) e Deborah Cook (2006, pp. 719-721).

⁸ Si veda ad esempio quanto è sostenuto a questo riguardo da Zuidervart (1991, pp. 93-121), che insiste sulla lettura dello spirito in Adorno come lavoro sociale.

Il materiale, dunque, rappresenta il modo in cui ciò di cui l'opera d'arte è composta si determina nel contesto del lavoro sociale, rappresenta il significato che i singoli elementi "formabili" dell'opera assumono nel contesto del processo di produzione. Se così non fosse, sarebbe difficilmente giustificabile un'affermazione come quella che si trova in *Filosofia della musica moderna* e secondo cui nel *Wozzeck* di Berg "l'accordo perfetto di do maggiore compare [...] ogni volta che si parla di denaro. L'effetto è quello del marcatamente banale e obsoleto insieme: la monetina del do maggiore viene denunciata come falsa" (Adorno 1949; tr. it. 2002, p. 61 n.). In questo senso, l'opera condivide la propria struttura semantica con un'altra formazione sociale, dalla quale però si distanzia per quando riguarda gli obiettivi: la merce. Con l'espressione "spirito sedimentato" usata per descrivere il materiale (ivi, p. 39), Adorno allude a quella "cosa sensibilmente sovrasensibile" con cui Marx descrive la merce; quella cosa che "si mette a testa in giù e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se si mettesse spontaneamente a ballare". Dal momento che non si vorrà fare di Adorno uno spiritualista convinto dell'esistenza di qualcosa come l'anima degli oggetti, a muovere il materiale contro il suo produttore, a far sì che esso rappresenti una costrizione, sarà infine questo: "l'arcano della forma di merce" che consiste nel fatto "che tale forma, come uno specchio, restituisce agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro" (Marx 1863; tr. it. 1956, vol. I.1, p. 85).

Questo discorso generale sul materiale vale anche per il materiale letterario. Parlando del decadimento dei materiali artistici, Adorno afferma infatti che "con le categorie hanno perso la loro ovvietà a priori anche dei materiali, come le parole nella poesia" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 23). Anche la letteratura possiede dei materiali e anche i materiali della letteratura vanno incontro a procedimenti storici, come appunto la loro perdita di ovvietà. L'esempio che porta Adorno proviene da Oscar Wilde e descrive il fallimento di ogni tentativo antistorico di far riacquistare senza-tezza autonoma ai materiali decaduti, il cui risultato è "non molto superiore all'accumulo contenutisticamente rozzo di tutti i materiali nobili possibili nel *Dorian Gray* di Wilde, che rendono gli interni del raffinatissimo estetismo simili a negozi di antiquariato e a case d'asta e pertanto proprio all'odiato commercio" (ivi, pp. 23-24). Non solamente le parole sono i materiali della letteratura, bensì anche le immagini che esse evocano e la loro plasticità fantastica.

Non sono oggetti, non sono forme, colori, suoni o pietre a costituire il materiale della letteratura, bensì è l'insieme delle rappre-

sentazioni di cui l'autore si serve, richiamate per mezzo delle parole. Andando oltre al dettato adorniano in senso rigido, il materiale della *Recherche* di Proust, ad esempio, è formato dal contatto problematico, dallo scarto carico di tensione, tra il mondo esterno e la sedimentazione che esso subisce all'interno della memoria. Questa è la ragione per cui Adorno definisce la *Recherche* come unione di realismo e psicologismo nel romanzo⁹, in quanto "l'inizio della *Recherche* proustiana va interpretato come tentativo di aggirare il carattere d'apparenza: di scivolare all'interno della monade dell'opera d'arte impercettibilmente, senza porre con forza la sua immanenza formale e senza simulare un narratore onnipotente e onnisciente" (ivi, p. 137). Ed è, anche in questo caso, un materiale storico, un materiale che sarebbe stato impossibile avere a propria disposizione un secolo prima, quando gli spazi pubblici – le città – non erano ancora così intimamente connessi con l'interiorità dei loro abitanti. Analogamente, il materiale di Kafka sono gli scarti del mondo, ciò che il processo produttivo si lascia alle spalle e getta in un angolo; egli "viola una tradizionale regola del gioco facendo arte con a spazzatura della realtà e niente altro", il suo mondo è popolato di "sosia, di fantasmi che ritornano, di larve, di danzatori chassidici", "l'odore è quello dei letti non rifatti, il colore e il rosso dei materassi rimasti senza federe" (Adorno 1955; tr. it. pp. 257, 259, 262). Il materiale di Thomas Mann, infine, è la riflessione stessa, ironico distacco dell'autore che ragiona sul fare stesso mentre scrive e produce; si tratta del processo in cui "il pensiero si trasforma invece in una materia di secondo grado: è come nei filosofemi esposti nella *Montagna incantata* e nel *Dottor Faustus* di Thomas Mann, che vengono trattati come materie, seguendo una sorte che sostituisce quella immediatezza del sensibile la quale, nell'opera d'arte riflessa e conclusa in se stessa, si è degradata" (Adorno 1961; trad. it. 1979, p. 269).

Il motivo per cui Adorno insiste proprio sul termine "materiale" ha a che fare non con la composizione cosale delle opere d'arte, specie di quelle letterarie, bensì con la specifica forma di resistenza che le rappresentazioni offrono all'autore che le manipola. L'autore sceglie, è vero, con quali materiali dar forma al proprio testo, ma le rappresentazioni che ha a disposizione, in senso stretto, gli si impongono. Il materiale letterario, per così dire, è una figura della storia naturale: è un significato sociale e storico che assume una propria rigidità naturale, sebbene si tratti di una naturalità che a

⁹ "In sensibilità rispetto alla forma della comunicazione nessuno ha superato Marcel Proust. La sua opera rientra nella tradizione del romanzo realistico e psicologico, sulla linea della sua dissoluzione" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 41).

sua volta è storica e, dunque, quantomeno potenzialmente transitoria. E l'opera d'arte, a differenza di altre formazioni culturali come ad esempio la merce, ha questo di specifico – che è poi ciò che Adorno chiama il suo carattere di doppio – poter offrire alla fruizione una possibile pacificazione di quella configurazione di storia naturale e cioè dare una risposta formale e quindi conciliativa alla tensione tra storia e natura. L'opera, proprio grazie alla configurazione del materiale in una forma estetica, mostra che la sedimentazione storica dei rapporti di potere potrebbe essere pensata in modo diverso e mostra che, almeno potenzialmente, la rigidità mitica e naturale della storia potrebbe essere sciolta: “la via storica dell'arte in quanto spiritualizzazione è quella della critica del mito tanto quella che porta al suo salvataggio: ciò di cui l'immaginazione è memore viene da questa rafforzato nella sua possibilità. Tale doppio movimento dello spirito nell'arte descrive la preistoria di essa che è situata nel concetto piuttosto che quella empirica” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 159). Per queste ragioni, uno studioso di estetica come Dino Formaggio che si richiama in più luoghi ad Adorno parla dell'opera d'arte come “fluidificazione di significato” (Formaggio 1983, p. 136).

A quelle che Adorno chiama “esigenze del materiale” – esigenze che provengono direttamente dal processo di produzione – l'opera letteraria offre dunque una risposta che le sedimenta formalmente, le cristallizza, le pacifica; questo è il motivo per l'opera – come si legge nel saggio *È serena l'arte?* – è “libertà nel mezzo dell'illibertà” (Adorno 1974, tr. it. 1979, p. 274). E precisamente questa è la forma letteraria, cioè organizzazione pacificata del materiale.

3. *Il materiale e la forma*

Da questo modo di intendere il concetto di materiale letterario deriva, secondo la prospettiva che intendo sostenere, quello che ho presentato come uno dei caratteri di attualità dell'estetica di Adorno. Non voglio sostenere che si tratti dell'unico; svariare ricerche hanno mostrato un'efficacia da parte dell'estetica di Adorno nell'affrontare un'ampia gamma di questioni legate all'attualità¹⁰. L'elemento di attualità al quale mi rivolgo è il seguente: il modo che ho indicato di intendere il materiale letterario, e soprattutto la relazione che esso intrattiene con il concetto di forma, può infatti essere una via a mio modo di vedere promettente per inserirsi in

¹⁰ Ad esempio, Stefano Marino (2014) ha mostrato la fecondità di una lettura adorniana della musica di Frank Zappa, mentre Giovanni Matteucci (2012) impiegato argomenti adorniani per dare un'interpretazione del fenomeno della moda.

uno dei più vivi dibattiti letterari dell'ultimo trentennio offrendo un'interpretazione di quello che viene definito con l'etichetta di romanzo postmoderno. Per farlo, però, occorre in primo luogo identificare una possibile descrizione della forma del romanzo in genere. Dare una definizione teorica della forma romanzo corrisponde a uno dei problemi su cui si è affaticata maggiormente la critica letteraria del Novecento. Com'è noto, Bakhtin ha sostenuto che la forma del romanzo sia definibile attraverso il riconoscimento della sua incompletezza, vale a dire come un genere in fieri e privo di canoni, poiché "storicamente validi sono soltanto singoli esemplari di romanzo, ma non un canone di genere in quanto tale" (Bakhtin 1970; tr. it. 2001, p. 446), e com'è altrettanto noto Adorno è stato profondamente influenzato dal Lukács della *Teoria del romanzo*, il cui progetto di dare una definizione della forma romanzo alla luce della filosofia della storia è andato contro a un fallimento¹¹. Definire il concetto di "forma romanzo" appare, dunque, un'impresa ardua. La mia proposta è quella di procedere per gradi, muovendo inizialmente dalla forma estetica in generale per dirigermi in un secondo momento sul romanzo come genere.

La definizione che abbiamo già incontrato della nozione di forma – vale a dire come "contenuto sedimentato" – può essere anche riformulata in modo diverso. La forma artistica, infatti, corrisponde a una precisa risposta che viene data a una serie di esigenze poste dai materiali dei quali l'artista si serve ed è a partire da questa definizione che è possibile tentare di comprendere cosa significhi "forma" nell'estetica di Adorno. A proposito della forma, in *Teoria estetica* si legge che "è sorprendente quanto poco l'estetica abbia riflettuto su questa categoria e quanto essa, essendo quel che distingue l'arte, le sia sembrata data in modo non problematico" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 188). D'altro canto, la forma è, sempre a detta di Adorno, ciò che distingue l'arte da ogni altro genere di prodotto, specie da quello scientifico e concettuale. La forma, infatti, è "l'organizzazione obiettiva di qualcosa di concordemente espressivo di tutto ciò che si manifesta all'interno di un'opera d'arte" (ivi, p. 192). Detto altrimenti, la forma è la qualità capace di definire l'opera come un'espressione di significato, vale a dire non come una sua comunicazione concettuale. La forma è l'aspetto che fa sì che l'opera si muova sul terreno della mimesi e non solamente del concetto.

La forma di una specifica opera d'arte, dunque, è la caratteristica che le permette di essere sedimentazione di un certo contenuto

¹¹ Nella conferenza del 1932 su *L'idea della storia naturale* Adorno cita espressamente l'influenza della *Teoria del romanzo* sul proprio pensiero (Adorno 1932; tr. it. 2009, p. 70).

e che la individua per quello che essa è. È ciò che la connota come quella particolare opera e non come un'altra; è, in altre parole, quel che di specifico fa sì che, ad esempio, *Gita al faro* di Virginia Woolf non sia l'*Ulisse* di Joyce. Questo è la forma e, in quanto tale, non è direttamente definibile per via concettuale, poiché definire concettualmente una caratteristica non concettuale ne snaturerebbe la sostanza, in quanto l'opera è "tutto ciò che si manifesta all'interno di un'opera d'arte" (ivi, p. 192).

La mia proposta, alla luce di quello che abbiamo visto finora, è tentare di definire il concetto di forma alla luce del suo rapporto con il materiale: la forma, allora, è la dimensione legale che fa sì che i materiali siano connessi l'un l'altro all'interno dell'opera. Con un lessico adorniano, è la sua "organizzazione obiettiva", la sua "legge immanente" (ivi, pp. 192, 26). È quello specifico campo di tensione che fa sì che, in un preciso spazio, i materiali si ordinino seguendo una certa specifica coerenza. L'esempio del campo di tensione può, a questo proposito, particolarmente utile. Infatti, così come la limatura di ferro, una volta che è disposta su un foglio di carta attraversato da un campo magnetico, assume una certa configurazione coerente, così i materiali dell'opera si raccolgono nella forma secondo una coerenza che li lega a essa. Questo significa che, così come non ogni materiale metallico è attratto dal campo magnetico, non ogni materiale storico è attratto da una certa specifica forma. Ma quei materiali che lo sono si collegano tra di loro assecondando la tensione formale che li attraversa e divenendo, così, materiali letterari.

Tenendo presente questa definizione, è possibile avvicinarsi a una comprensione più precisa della nozione di forma letteraria, a patto però di non avere come obiettivo quello di isolare direttamente la singola opera, bensì avendo di mira una nozione di forma più ampia, come ad esempio quella di genere letterario.

Nel saggio *L'arte e le arti*, e la critica lo ha messo molto bene in risalto, Adorno ha da un lato criticato l'idea di attenersi a una concezione normativa del genere artistico, ma dall'altro si sia opposto a una sua totale e definitiva liquidazione¹². Né il classicismo né il nominalismo, si dice, soddisfano il rapporto tra opera e genere, poiché ogni opera da un lato sovrabbonda il proprio genere, mentre dall'altro è un contributo, foss'anche solo per opposizione, alla sua definizione. "La disgiunzione di nominalismo e universalismo" si

¹² Questo punto è ben spiegato da Eva Geulen (2006, pp. 53-66) in un saggio sulla nozione di genere in Adorno, sostenendo che invece Juliana Rebenisch (2003) e Christine Eichel (1993) siano troppo frettolose a concludere per una liquidazione del genere da parte di Adorno.

legge infatti in *Teoria estetica* “non ha valore” (ivi, p. 270). La ragione di ciò sta nel fatto che la singola opera, se perseguisse fino in fondo la propria individualità e si separasse totalmente dal genere, perderebbe la possibilità di entrare in un rapporto di comprensione con altre opere. Come scrive Adorno, infatti, “il genere immagazzina in sé l'autenticità delle singole opere” (ivi, p. 269). Il genere, perciò, non deve essere inteso come se fosse il canone normativo a partire dal quale produrre l'opera, ma all'opposto come una legge generale che spiega per quale motivo opere diverse possono essere accostate e la ragione di ciò risiede ancora nella nozione di materiale, poiché “il momento sostanziale del generi e delle forme risiede nel bisogni storici dei loro materiali” (ivi, p. 268). Secondo questa prospettiva, dunque, il genere – ed è stato ancora Peter Szondi a fare tesoro si questa idea – corrisponde, infatti, per Adorno allo specifico insieme di opere che mostrano di dare risposta a un problema comune o che, ancora, si organizzano secondo una certa tensione coerente. Questo è ciò che il genere ha in comune con il concetto di forma.

Un esempio di questa validità formale e legale del genere può essere dato prendendo in considerazione i tre generi classici della poetica, vale a dire dramma, lirica e romanzo (o epos). È molto difficile sostenere oggi, come anche ai tempi di Adorno, che essi siano rinvenibili in modo puro. Lo stesso Szondi ha mostrato che il dramma moderno è parassitario nei confronti della forma epica del romanzo¹³. Ma allo stesso modo la loro disgiunzione non può essere liquidata. Un dramma, potremmo dire, è attraversato da una legge formale prevalente che si differenzia da quella della lirica, così come quest'ultima si distacca dal principio epico del romanzo. Se si leggono i saggi che Adorno dedica alla lirica e al dramma – e cioè ad esempio a Hölderlin e a *Finale di partita* di Beckett – la tendenza a concepire i generi secondo leggi formali è decisamente presente. A definire la lirica, infatti, è il linguaggio stesso, la sua disposizione strutturale, come dimostra l'attenzione di Adorno per la paratassi di Hölderlin. Nel saggio sul poeta, infatti, si trovano affermazioni come “la trasformazione del linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio è musicale”, pur non identificandosi con la musicalità del suono (Adorno 1965; tr. it. 1979, p. 151). Per converso, quando si prende in esame il testo beckettiano, l'attenzione tende a cadere sulla concatenazione delle azioni, o sull'assenza di concatenazione,

¹³ Si veda l'argomentazione sostenuta all'inizio della *Teoria del dramma moderno* che mira proprio a mostrare il fatto che il dramma prende necessariamente in prestito forme dall'epica (Szondi 1956; tr. it. pp. 3-4).

esattamente poiché il dramma è costituito dalle azioni che accadono davanti agli occhi di chi guarda. Come afferma Adorno nel saggio dedicato al *Tentativo di capire "Finale di partita"*, infatti, "l'azione deve conformarsi, mediante la propria insensatezza organizzata, a quanto si svolgeva nel contenuto di verità di tutto il teatro drammatico" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 269). Questo non significa, ovviamente, che la lirica sia priva di azioni o il dramma non abbia attenzione per il linguaggio, bensì significa che a prevalere nell'uno e nell'altro sono due leggi formale distinte: nella lirica prevale la giustapposizione sintattica degli elementi del linguaggio, mentre nel dramma prevale lo sviluppo in azioni.

Qualcosa di simile accade per quanto riguarda la forma del romanzo – "forma nominalistica e pertanto paradossale *per excellence*" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 268) – e Adorno è molto chiaro nel definire il modo in cui esso vada inteso. Nei saggi su *L'ingenuità epica* e su *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* è detto apertamente: la legge formale che definisce il romanzo è quella dell'io, vale a dire di ciò che per Szondi esprime l'accostamento del dramma moderno alla forma narrativa e cioè l'io epico "Il compito di comprimere in pochi minuti alcune nozioni sullo stato attuale del romanzo come forma costringe a estrapolare un momento" afferma Adorno e "tale momento è la posizione del narratore" (Adorno 1958; tr. it. 1979, p. 38); "il narratore" si legge nel saggio su *L'ingenuità epica* "è stato da sempre colui che resiste alla fungibilità universale" (ivi, p. 32). L'io narrante, vale a dire il supposto soggetto che sta a fondamento del mondo del romanzo, corrisponde alla struttura che fa da garanzia al testo, che definisce e raccoglie i suoi materiali attorno al proprio centro legale. Il romanzo corrisponde al gesto di raccontare una storia, corrisponde a quel che resta dell'immagine mitica di una narrazione originaria. Tutto, infatti, può mancare nel romanzo tranne un preciso patto narrativo col lettore, che nel momento in cui apre il libro accetta il "così è stato" che l'io narrante gli pone davanti.

La forza legale e vincolante del principio dell'io narrante, poi, la si comprende a pieno nel momento in cui Adorno ravvisa, nel romanzo moderno, la sua crisi. Tra il romanzo borghese classico – in cui "il narratore alza un sipario" e "il lettore deve ricompiere insieme col narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa" (ivi, p. 42) – e il romanzo modernista uscito dall'esperienza delle avanguardie – nel quale è "rigettata appunto la pretesa immanente, ineluttabilmente avanzata dall'autore, e cioè che egli sa con esattezza come sono andate le cose" (ivi, p. 41) – la variazione essenziale è da riconoscersi precisamente qui, e cioè nella

legge formale dell'io epico, vale a dire nel modo in cui i materiali letterari si ordinano attorno al centro legale del romanzo. In questo modo, è possibile in senso adorniano parlare di qualcosa come una forma del romanzo il generale, secondo cui il romanzo corrisponde all'insieme di materiali letterari raccolti attorno a un io narrante che si pone a garanzia della loro coerenza, cioè che si pone come il campo di tensione che conferisce loro una figura sensata.

4. *Il romanzo postmoderno e la crisi della forma*

In apertura ho scritto che l'obiettivo di questo intervento era dimostrare l'attualità dell'estetica di Adorno attraverso la sua definizione del concetto di materiale letterario e che lo avrei fatto inserendo le argomentazioni di Adorno all'interno della discussione attuale sul cosiddetto romanzo postmoderno. Il mio obiettivo, ora, non è quello di offrire effettivamente un'interpretazione dei problemi letterari del romanzo postmoderno, sarebbe insensato pensare di farlo nello spazio limitato di un intervento¹⁴. Quello che farò, piuttosto, è indicare in che senso sia possibile utilizzare questi concetti che ho estrapolato dall'estetica di Adorno per interpretare alcune tendenze di fondo del romanzo contemporaneo.

Quando si parla di romanzo postmoderno contemporaneo ci si riferisce a un insieme di opere non definito, accomunate però da alcuni tratti salienti, come ad esempio la frammentarietà della trama, la lunghezza smisurata, i riferimenti alla cultura di massa e quel tono di paranoia ossessiva nei confronti del mondo e della tecnologia che Wood ha definito come "realismo isterico" (Wood 2000). I nomi, e le opere, senza dubbio più noti che rientrano nel genere sono *L'arcobaleno della gravità*, scritto nel 1973 da Thomas Pynchon, *Underworld*, il capolavoro di DeLillo del 1997, e *Infinite Jest*, pubblicato da Wallace un anno prima, a cui si potrebbero aggiungere 2666 di Roberto Bolaño (2004, postumo) e *Denti bianchi* di Zadie Smith (2000). La critica letteraria si è impegnata in diversi tentativi di offrire una definizione di questi testi, e per comprendere l'eterogeneità del dibattito si può fare riferimento ad alcune proposte di categorizzazione che sono state avanzate: Frederick Karl, ad esempio, ha proposto la categoria di "mega-novel" (Karl 2001), LeClair invece quella di "systems novel" (LeClair 1989), mentre più recentemente Stefano Ercolino ha elaborato il concetto di "romanzo massimalista" (Ercolino 2015), servendosi anche di una categoria affine come quella di "romanzo mondo" (Moretti 1994). Il contribu-

¹⁴ Ho offerto questo genere di interpretazione nel quinto capitolo della monografia in corso di stampa: Farina 2020.

to che argomentazioni adorniane possono dare in questo contesto, però, è di natura squisitamente filosofica ed estetica. Questo significa che l'analisi di Adorno non può essere usata per avanzare tesi di critica letteraria o di storia della letteratura, bensì ha l'obiettivo di usare gli strumenti dell'estetica per interpretare un fenomeno letterario e questa interpretazione, poi, può eventualmente dimostrare la propria efficacia nel contesto di dibattiti più ampi.

A differenza di quanto accade per categorie come quella di mega novel, i systems novel, quella di romanzo postmoderno, per altri versi vaga, ha due vantaggi: la comunicabilità e il riferimento a un contesto storico e a tutto il *milieu* culturale di riferimento. La comunicabilità deriva dal fatto che chiunque sia anche limitrofo a questi dibattiti, nel sentire un accenno al romanzo postmoderno, ha in mente ciò di cui si sta parlando; l'ancoraggio a un contesto storico, invece, ha il vantaggio di segnalare una certa sensibilità culturale comune. Questa categoria, secondo la prospettiva che avanzo, può essere trattata seguendo il medesimo schema gnoseologico con cui abbiamo inteso la nozione di genere, anche se non assimilata a quest'ultimo: appartengono alla forma del romanzo postmoderno quei romanzi che, per mezzo dell'analisi, mostrano di reagire agli stessi problemi e dare risposte formali a questi problemi che sono comuni a altri romanzi che rientrano in quella forma (tenendo presente che per le categorie storicamente formate la domanda riguardo al primo esemplare è oziosa, come lo è quella sulla prima commedia o sul primo romanzo). La questione è dunque comprendere a quali problemi reagisce il romanzo postmoderno e attraverso quali risposte. Dal momento che abbiamo identificato la struttura dell'io epico – o meglio, il modo in cui l'io narrante declina la propria legge di coerenze – come principio formale del romanzo, l'attenzione dovrà cadere proprio su questa figura letteraria.

L'io narrante, dunque, come centro legale attorno al quale si dispongono i materiali letterari. Seguendo questa argomentazione, il lettore del romanzo postmoderno si trova immediatamente di fronte a un problema: da un lato, si riscontra un'innegabile ingombrante presenza del narratore, un virtuosismo a tratti esibito che ammicca direttamente al proprio pubblico; dall'altro, si assiste a una altrettanto innegabile impressione di caos. Il narratore del romanzo postmoderno, infatti, è il Wallace di *Infinite Jest*, che costruisce un romanzo di oltre mille pagine con duecento pagine di note a piè pagina, ossessionato com'è dalla necessità di commentare ironicamente quello che sta osservando; ed è anche il Pynchon dell'*Arcobaleno della gravità*, che non resiste a strizzare l'occhio al lettore mettendo in dubbio il fatto di stare davvero facendo sul serio. Proprio questa

caratteristica, la sua capacità di costruire immenso castelli narrativi a partire da un cinismo ironico, è stata presentata spesso come il segno di una esibita onnipotenza narrativa. D'altro canto, però, esiste un'altra tendenza che è interna all'io epico del narratore post-moderno che è la tendenza alla dissoluzione. Tutto, nel romanzo, tende a dissolversi: si dissolve Slothrop, il protagonista dell'*Arco-baleno* di Pynchon, si dissolve la distinzione tra realtà e finzione in *Infinite Jest* di Wallace, si dissolve la trama e si dissolve l'unità stessa della narrazione. Infine, ed è questo il caso di *Underworld*, si dissolve il narratore. Senza manierismo, DeLillo compone un romanzo nel quale il narratore passa continuamente dalla prima alla terza persona, mostrando una decisa esigenza di andare oltre la propria individuazione. Il narratore, allora, è spodestato di fronte al mondo come lo è il collezionista di cimeli sportivi che vive in un sottoscala sepolto tra i propri oggetti e che, sconsolato, commenta la propria condizione dicendo che si tratta semplicemente della "vendetta della cultura popolare su quelli che la prendono troppo sul serio" (DeLillo 1997, tr. it. p. 343).

Ma se in principio abbiamo definito l'io epico come unità legale del romanzo, come possiamo ricomporre questa frattura? Cosa tiene insieme il romanzo? A leggere *Underworld* verrebbe da dire che il principio di unità si è spostato dalla parte opposta del polo narrativo. Non è più il soggetto ciò che regge il mondo del romanzo, ma l'oggetto: in questo caso, una palla da baseball, inutile scarto forse irreali dell'industria dello spettacolo, che raccoglie nella propria parabola insensata i segreti di mezzo secolo di storia americana. E al il narratore del romanzo postmoderno, allora, non resta stare a guardare, rinunciare alla possibilità di un ruolo egemone, nascondere questa rinuncia dietro un cinismo e uno strapotere esibiti, per risolversi infine a sparire come soggetto unitario al cospetto di un mondo storico che lo domina. Il narratore del romanzo classico – come dice Adorno – poteva ancora alzare il sipario su un mondo che sapeva essere ordinato, mentre il narratore modernista è come un regista che non si fida dei propri attori e che teme che possano aver dimenticato la parte. Seguendo la metafora, il narratore del romanzo postmoderno apre il sipario su un mondo che lui stesso non conosce e al quale finge, a posteriori, di dare coerenza scusandosi di contino con il pubblico. Più che un regista, sembra allora la concretizzazione di quella figura tanto cara a Walter Benjamin e che è descritta nelle tesi *Sul concetto di storia*:

C'è un quadro di Klee che ci chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, le ali sono dispiegate. L'angelo della

storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove davanti a *noi* appare una catena di avvenimenti, *egli* vede un'unica catastrofe, che ammazza senza incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può chiuderle. Questa bufera lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce vero il cumulo di macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo il progresso, è *questa* bufera. (Benjamin 1941; tr. it. 1997, pp. 35-37)

Bibliografia

Adorno, Th.W.

- 1932 *Die Idee der Naturgeschichte*, in R. Tiedemann (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973; tr. it. di M. Farina, *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 59-86.
- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen; tr. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- 1955 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. a. M.; tr. it. di E. Filippini et. al., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- 1958 *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- 1961 *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- 1965 *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di G. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.
- 1967 *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- 1974 *Noten zur Literatur IV*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M.; tr. it. di E. De Angelis et. al., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.

Bachtin, M.

1970 *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana*, in “Voprosy Literaturny”, 1; tr. it. di C. Strada Janovic, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 445-482.

Benjamin, W.

1934 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [erste Fassung]*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. di E. Filippini, H. Riediger, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]*, in *Opere*, vol. 6, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004.

1941 *Über den Begriff der Geschichte*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (hrsg), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Cook, D.

2006 *Adorno's Critical Materialism*, in “Philosophy & Social Criticism”, 32, n. 6, pp. 719-737.

DeLillo, D.

1997 *Underworld*, Scribner, New York; trad. it. di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 1999.

Farina, M.

2020 *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art. A Philosophy of Literature*, Palgrave Macmillan, London (in corso di stampa).

Formaggio, D.

1983 *La “morte dell'arte” e l'Estetica*, il Mulino, Bologna.

Eichel, C.

1993 *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Ercolino, S.

2015 *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano.

Geulen, E.

2006 *Adorno and the Poetics of Genre*, in D. Cunningham (ed.), *Adorno and Literature*, Mapp, Continuum, London-New York, pp. 53-66.

Hegel, G.W.F.

1842 *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Bde. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970; tr. it. di N. Merker, N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

Jarvis, S.

2004 *Adorno, Marx, Materialism*, in T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 79-100.

Karl, F.

2001 *American Fictions 1980-2000. Whose America is it Anyway?*, Xlibris, Philadelphia.

LeClair, T.

1989 *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

Marino, S.

2014 *La filosofia di Frank Zappa. Un'interpretazione adorniana*, Mimesis, Milano-Udine.

Matteucci, G.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.

Marx, K.

1867 *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie. Erster Band*.

Hamburg 1867, MEGA, Zweite Abteilung, Bd. 5.1, Dietz, Berlin 1983; tr. it. di D. Cantimori, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, libro primo, vol. 1, a cura di P. Togliatti, Editori Riuniti, Roma 1956.

Moretti, F.

1994 *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.

Paddison, M.

1993 *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rebentisch, J.

2003 *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Szondi, P.

1956 *Theorie des modernen Dramas. 1880-1850*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. di G. Lunari, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000.

Wood, J.

2000 *Human, All Too Inhuman. On the Formation of a New Genre: Hysterical Realism*, in "The New Republic", 2000.

Zuidervaart, L.

1991 *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT Press, Cambridge (MA)-London.

Zurletti, S.

2006 *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli.