

I corsi universitari di Adorno sull'estetica

di Elettra Villani

La difficoltà di un'estetica che sia più di una branca rianimata a forza è forse, dopo la fine dei sistemi idealistici, la seguente: collegare alla vicinanza dei fenomeni, propria di chi produce, la forza concettuale non guidata da alcun concetto superiore fisso, da alcuna "massima".

Th. W. ADORNO

ABSTRACT

Disporre della possibilità di consultare le trascrizioni delle lezioni universitarie adorniane permette di toccare con mano quell'unità di insegnamento e ricerca che lascia intravedere il processo intellettuale e filosofico costitutivo di ogni sua opera a stampa. A tal proposito, i corsi di estetica non fanno certo eccezione, tutt'altro: il loro valore accresce perfino, se li si riconosce quali elementi ermeneutici significativi per approfondire l'indagine sull'incompiuta *Teoria estetica*. Pertanto, il presente contributo si impegna in una presentazione degli stessi, che – seppur in modo necessariamente generale – ne illustri i contenuti centrali, tali da dar prova della loro ricchezza e importanza nell'insieme delle riflessioni su Adorno.

*If we examine the transcripts of the lectures Adorno held at Frankfurt University we can ascertain that unity of teaching and research that lets us glimpse into the intellectual and philosophical process underlying each of his published works. In this regard, the lectures on aesthetics are certainly no exception, quite the opposite: their value even increases if they are recognized as significant hermeneutical elements to go deeper into the investigation of the unfinished book *Aesthetic Theory*. Therefore, the present contribution aims at a presentation of those lectures able to illustrate – although necessarily in a general way – their central contents, in order to demonstrate their richness and importance in the context of the studies concerning Adorno's thought.*

Parole chiave

Adorno, Lezioni, Estetica, Presentazione

Adorno, Lectures, Aesthetics, Presentation

Seguendo l'esempio del collega e amico, Max Horkheimer, Adorno decise di lasciare gli Stati Uniti – Paese che, dopo l'avvento del nazismo, lo accolse esule al pari di tanti altri intellettuali tedeschi –, stabilendosi, nei primi anni Cinquanta, nuovamente a Francoforte sul Meno, dove già a partire dal semestre invernale del 1949/50 ricominciò a tenere corsi alla Goethe-Universität, i quali riscossero rapidamente molto successo tra gli studenti. A tal proposito, proprio nell'estate del 1950, Adorno inaugurò il suo primo ciclo di lezioni sull'estetica: infatti, oltre a problematiche che spaziavano,

per esempio, dalla *kritische Theorie der Gesellschaft* all'*Erkenntnistheorie*, o dall'Idealismo tedesco alla fenomenologia contemporanea, la questione estetica ha occupato sempre un ruolo di primo piano nella riflessione e – di conseguenza – anche nell'insegnamento adorniano. Non c'è da stupirsi, allora, se a questo primo corso ne sono susseguiti altri cinque: nel semestre invernale 1950/51, nel semestre invernale 1955/56, nel semestre invernale 1958/59, in due parti tra il semestre estivo del 1961 e quello invernale del 1961/62, infine nuovamente in una doppia sessione tra il semestre estivo del 1967 e quello invernale del 1967/68.

Negli ultimi decenni si è assistito a una crescente attenzione da parte degli studiosi verso le lezioni universitarie. Ne dà prova il costante lavoro dei collaboratori del Theodor W. Adorno Archiv, impegnati nella preparazione di queste ultime per la stampa. A dire il vero, la loro importanza è parsa evidente sin da subito: è questo il caso del corso sulla *Terminologia filosofica*, tenuto da Adorno in due momenti, tra l'estate del 1962 e l'inverno del 1962/63. A differenza, infatti, di cicli che sono stati pubblicati solo ultimamente o che ancora attendono pubblicazione, questo fu stampato in Germania già nel 1973, visto il suo carattere perfettamente compiuto in grado di fornire, attraverso un'analisi storica e tematica di alcuni dei principali termini e concetti filosofici, una vera e propria introduzione alla filosofia¹. La portata oggettivamente significativa di questa tipologia di documenti è attestata anche da casi in cui essi possono essere messi direttamente a confronto con l'opera a stampa, condividendone non solo i temi, ma perfino la struttura. Questa speciale circostanza si è verificata con *Dialettica negativa*: i corsi corrispondono in modo sorprendentemente fedele alle varie parti del testo ufficiale. Le tematiche della prima sezione del capolavoro teoretico adorniano sono affrontate dal corso *Ontologia e dialettica* del 1960/61; quello del 1964/65, invece, interrogandosi su storia e libertà, ripercorre le questioni caratterizzanti la terza parte dell'opera, ovvero la filosofia della storia hegeliana e la libertà nella filosofia morale di Kant. Il semestre estivo 1965 vede Adorno impegnato nel tema della metafisica, che, nel finale, discute i punti che compaiono in *Meditazioni sulla metafisica*; infine, l'ultimo corso della serie nel 1965/66 presenta tratti in comune con l'introduzione dell'opera pubblicata².

Una volta preso atto del valore che il disporre di tali testi ha assunto nei contesti sopracitati, ci si concentri nuovamente sulla

¹ Cfr. la versione italiana: Adorno 2007.

² S. Petrucciani, *La meditazione sulla "metafisica" nella Dialettica negativa e nelle lezioni*, in Failla 2008, p. 171.

questione estetica: ogni riflessione che si interroghi sui corsi che Adorno dedicò all'estetica dovrebbe prendere avvio da una constatazione preliminare, ovvero stabilire di quali materiali si dispone per ciascuno di essi. Questo fattore contingente è tuttavia estremamente determinante, in quanto condiziona in prima istanza la possibilità di un qualsiasi atto speculativo che li riguardi. Tutte le testimonianze che si possiedono sono raccolte nel Theodor W. Adorno Archiv, le cui copie sono consultabili nella sede berlinese dello stesso, ora sezione del Walter Benjamin Archiv: rispettivamente a ogni singolo corso, esse variano in maniera significativa sia quantitativamente che qualitativamente. Del primo, per esempio, purtroppo non si ha altra informazione che non siano i giorni e gli orari in cui ha avuto luogo, ossia tutti i lunedì, martedì e mercoledì dalle 16 alle 17: sottolineare come questa mancanza di elementi impedisca qualsiasi tentativo di indagine risulta più che superfluo. Ciononostante, circostanze più favorevoli si riscontrano in relazione agli altri cicli di lezioni: il secondo, svoltosi nell'inverno 1950/51, è documentato sia da una lista di parole chiave, battuta a macchina ma con correzioni e specificazioni aggiunte a mano, che da un protocollo riassuntivo, da cui nel complesso è possibile desumere a grandi linee le tematiche e le principali tesi discusse. In egual modo, anche del semestre invernale del 1955/56 si sono conservati progetti e parole chiave scritti a mano, a cui si aggiunge un poscritto, compilato sulla base di appunti presi durante il corso. Tuttavia, i casi più interessanti e senza dubbio più forieri di spunti di riflessione sono il quarto e il quinto ciclo di lezioni riservate all'estetica: di entrambi si dispone di una trascrizione completa – parola per parola – degli insegnamenti adorniani, con la sola differenza che del semestre invernale 1958/59 è già stata licenziata non solo una prima pubblicazione in tedesco³, bensì addirittura anche una sua più recente traduzione in inglese⁴; al contrario, quelli dell'estate 1961 e dell'inverno 1961/62 attendono ancora il completamento di una revisione che sola ne permetta la pubblicazione nell'ambito dei *Nachgelassene Schriften* adorniani. Infine, dell'ultimo corso e in particolare della sua seconda parte – il semestre invernale 1967/68 –, oltre a progetti e parole chiave molto lacunosi, fu pubblicata già nel 1973 una trascrizione incompleta, non autorizzata e poco affidabile⁵: a quest'altezza, in ogni caso, Adorno aveva già ormai provveduto alla stesura di consistenti sezioni di *Teoria estetica*, pertanto è estremamente probabile che l'intero corso ricalchi molto da vicino lo svolgimento dell'opera stessa.

³ Cfr. Adorno 2009.

⁴ Cfr. Adorno 2017.

⁵ Cfr. Adorno 1973.

Complice la sua prematura e inaspettata dipartita, si potrebbe considerare quest'ultimo corso come il culmine di un pensiero che Adorno sviluppa nel tempo: se, da un lato, gli esiti si sono cristallizzati nell'opera postuma, dall'altro, gli inizi e la progressiva evoluzione potrebbero essere rintracciati proprio nella consultazione dei cicli di lezioni precedenti. Di alcuni di essi se ne fornirà di seguito una panoramica tematica, a partire dai materiali riguardanti il semestre invernale 1950/51, tenutosi dal 9 novembre 1950 al 27 febbraio 1951. Catalogati nell'Adorno Archiv sotto la dicitura da Vo 0036 a Vo 0124⁶, essi testimoniano, oltre a nuclei contenutistici che caratterizzano l'indagine estetica adorniana fin nelle sue più tarde manifestazioni, momenti che recano l'impronta più marcata delle riflessioni intraprese in *Dialettica dell'illuminismo*. Sicuramente la prossimità temporale della sua pubblicazione – avvenuta nel 1947 ad Amsterdam – con lo svolgimento di tale corso gioca un ruolo di primaria importanza nell'esercitare una più che probabile influenza dei suoi temi sull'ambito estetico. In primo luogo, la serie di parole chiave evidenzia l'intenzione di Adorno di approfondire l'estetica come disciplina che oggi è connotata – nella visione adorniana – da una dimensione fortemente problematica, tale da condizionarla nelle sue possibilità e impossibilità. A ciò si aggiungono riferimenti al *leitmotiv* di un atteggiamento ambivalente del pensatore francofortese nei confronti della filosofia hegeliana: da un lato, Adorno condivide senz'altro la critica che Hegel muove all'estetica formale; dall'altro, tuttavia, non manca di rimarcare i limiti che intaccano anche la stessa estetica hegeliana. L'elenco prosegue con accenni alla tematica della tradizione, a quella centrale della natura di apparenza dell'arte e alla dialettica di forma e contenuto. Ciononostante, altrettanto decisiva e ricorrente nel programma del corso è la costellazione di tesi che rimanda in modo piuttosto evidente all'impianto di *Dialettica dell'illuminismo*: essa si articola nella trattazione di un'arte di massa come occasione di svago e distrazione per il consumatore, richiamando le note posizioni di Adorno e Horkheimer sull'industria culturale. Il tema della magia e del magico si interseca qui con quello dell'arte, la quale rappresenta sia il momento magico che il suo superamento, schierandosi allo stesso tempo con e contro il processo dell'Illuminismo. La riproposizione della dialettica paradossale di regresso e progresso, di mito e illuminismo è declinata in questo luogo testuale in termini estetici e artistici, in particolare mettendo in relazione nel momento del gioco, proprio

⁶ In questo intervallo sono raccolte – oltre alla *Stenogramm-Nachschrift* (Vo 0036-0064) – varie copie della lista di *Stichworte* delle lezioni.

dell'arte, quello della libertà e insieme della dominazione della natura⁷.

Il semestre invernale del 1958/59 offre indubbiamente la possibilità di delineare una situazione contenutistica più precisa e meno lacunosa, disponendo delle trascrizioni complete. Esso consta di ventuno sedute, dall'11 novembre 1958 al 12 febbraio 1959: il programma ideato da Adorno per questo corso è ricco e articolato e in certi aspetti riprende tematiche che già sono state protagoniste del semestre che si è appena terminato di analizzare. Infatti, anche in questa occasione, il filosofo scelse di inaugurare il ciclo di lezioni con una panoramica sulle difficoltà e resistenze che l'estetica – spesso infondatamente – deve affrontare, rivendicando per essa, tra l'altro, un terreno di competenza che si estenda ben al di là della sola arte, comprendendo – in virtù dell'etimologia greca della parola stessa – l'intero campo dell'esperienza sensibile⁸. Già dalla seconda lezione, però, la scena è prepotentemente occupata dal bello e in primo luogo dal bello naturale: ancora protagonista nel sublime kantiano, ma ingiustamente svalorizzato e subordinato a partire da Hegel, esso possiede – seguendo Adorno – per il bello artistico un carattere di modello, senza cui nessuna opera d'arte può essere pensata. Ciò implica una mediazione reciproca e dialettica che lega arte e natura, tale che una teoria del bello artistico e una del bello naturale non si possano mai dare separate. Questa connessione è rafforzata e legittimata dalla comunanza di entrambe con il processo storico: a ciascuna di esse, Adorno riconosce un nucleo temporale, una dimensione storica a loro immanente e in cui sono immerse, fattore ineliminabile per ogni riflessione che si proponga di indagare tale tema⁹.

Le lezioni successive si articolano intorno alla capacità dell'arte, in quanto comportamento mimetico, di dar voce alla natura oppressa e subordinata, senza, tuttavia, allo stesso tempo rinnegare quella che, anche nell'arte stessa, è istanza di dominio: tanto l'espressione, residuo mimetico di una natura altrimenti bandita, è ricordo e cifra della sofferenza dell'oppresso; quanto la costruzione è, viceversa, esercizio di dominazione sui materiali, tentativo di articolazione non imposto dall'esterno, bensì scaturente dalla cosa stessa. Queste due categorie proprie dell'arte devono essere pensate in una logica di interdipendenza: esse rappresentano i momenti rispettivamente del ritorno alla natura e dell'utilizzo umano della stessa, i quali costituiscono la dialettica inscindibile che, secondo Adorno, regola il

⁷ TWAA, Vo 0064-0089.

⁸ Adorno 2009, pp. 9-35.

⁹ Ivi, pp. 36-49.

rapporto tra natura e arte in quest'ultima. Considerarla nella sua complessità, non isolandone i singoli poli, permette di non incorrere nella speranza erronea di una riproposizione di un naturale puro e mai mutilato, che presume di ignorare un progresso tecnico, in realtà, irreversibile. D'altra parte, assolutizzare quest'ultimo soffocherebbe quel tentativo di soccorso a ciò che soccombe nel mondo amministrato, che l'arte – soprattutto oggi – dovrebbe incarnare¹⁰.

Il cuore – se non altro dal punto di vista disposizionale – del corso è indubbiamente l'interpretazione adorniana di un grande classico della filosofia occidentale: il *Fedro* platonico. Tale dialogo è stato letto da Adorno alla luce della caratterizzazione del bello che Platone tratteggia in questa occasione testuale: a discapito delle divergenze di posizioni che i due hanno maturato nei confronti dell'arte, emergono aspetti in cui Adorno pare concordare con il filosofo ateniese. L'immanenza del dolore come momento costitutivo nell'esperienza della bellezza, il sottrarsi di quest'ultima a ogni tentativo definitorio, la cui idea, tuttavia, non si consegna a una vaghezza indeterminata, bensì vive attraverso una costellazione di elementi, tra cui l'imprescindibilità del riferimento tanto all'utopia quanto alla sua distanza, sono gli approdi comuni che risultano dall'analisi adorniana¹¹.

Passando attraverso all'affermazione della necessità di un'inclusione nell'ideale di bellezza della categoria del brutto, il cui valore ha assunto nella modernità proporzioni inaudite, la riflessione prosegue approfondendo le modalità secondo cui si costituisce il rapporto tra il soggetto e l'oggetto dell'opera d'arte, esaminandone gli atteggiamenti condannati da Adorno e quelli, al contrario, da lui promossi. Per accedere a una genuina esperienza estetica non ci si può abbandonare a un godimento edonistico, a un consumo culinario dell'opera d'arte: per comprenderla, vige la necessità di prendere parte al processo che essa stessa è, di percepire quell'immanente dinamica di mediazione tra il momento spirituale – inevitabile in un'arte sempre più spiritualizzata – e il momento sensibile, di cui essa non può mai fare a meno, ma che non si traduce in un piacere immediato¹². Allo stesso modo, Adorno insiste sull'impossibilità di qualsiasi fondazione soggettivistica dell'estetica: né la teoria kantiana, né quella psicoanalitica e ancor meno quella psicologica possono fornire la chiave di volta per la comprensione delle opere d'arte, riducendole a meri ricettacoli di stimoli o documenti della psiche, la cui indagine assume un senso esclusivamente in riferimen-

¹⁰ Ivi, pp. 66-125.

¹¹ Ivi, pp. 139-169.

¹² Ivi, pp. 174-230.

to al soggetto, creatore o fruitore che sia. Adottare il giusto comportamento estetico ha conseguenze dirette sulla ricezione dell'arte nuova, che, infatti, nel contesto di un'industria culturale imperante è osteggiata e svalutata.¹³

Il quinto corso che Adorno dedicò all'estetica si compone di due semestri, di cui il primo si svolse nell'estate 1961 – dal 9 maggio al 27 luglio – in diciannove sedute¹⁴. Ancora una volta, nelle prime di esse il tema prevalente risulta essere una presentazione della situazione attuale dell'estetica, costretta – data l'insufficienza degli approcci induttivi e deduttivi – a perseguire una terza via, quella dialettica, dove il puro concetto e il puro dato sono pensati insieme nella loro reciproca mediazione¹⁵.

Le lezioni successive propongono un'articolata riflessione sulla categoria del nuovo: momento cruciale dell'intero corso, viene sviluppata nelle sue molteplici implicazioni, relazionandola direttamente con temi quali la tradizione, la modernità e l'utopia. Al contrario di ciò che ipotizzano coloro che si mostrano refrattari e ostili a esso, il nuovo non rappresenta affatto una categoria soggettiva: come l'arte moderna in generale, anch'esso è accusato di arbitrarietà e totale soggettività, quando, in realtà, affonda le sue radici nella storia, imbrigliando la forza di un bisogno storico inevitabile, il quale, una volta comparso, non può più essere soppresso e in cui, addirittura, ritorna ciò che di irrisolto dimora nel vecchio. Il nuovo, che è espressione del clima moderno, fa saltare l'idea – appartenente alla storia della tradizione – di un qualcosa di duraturo, di permanente, residuo del pensare in invarianti e ombra della *prima philosophia*, inaugurato in pittura dall'Impressionismo, in poesia da Baudelaire, in musica da Wagner. Oltre che cifra della modernità, Adorno riveste questa categoria anche di una funzione alquanto significativa nella delicatissima questione dell'utopia: essa non si riferisce solo a ciò che è temporalmente nuovo, bensì il suo tratto essenziale è costituito *in primis* dal fatto di essere crittogramma. La X che si cela all'interno del concetto del nuovo è la chiave della negatività estrema di cui l'arte abbisogna per portare a espressione ciò che a questa si sottrae, l'utopia. Il nuovo nel senso più enfatico del termine veicola la vera possibilità di una resistenza e negazione nei confronti del vigente e della coercizione all'identità perpetua, cosicché un'arte che incarna questa forza può davvero alludere all'utopia¹⁶.

¹³ Ivi, pp. 263-341.

¹⁴ Nel Theodor W. Adorno Archiv, le trascrizioni in merito coprono l'intervallo da Vo 6355 a Vo 6592.

¹⁵ TWAA, Vo 6355-6391.

¹⁶ TWAA, Vo 6367-6466.

Le restanti sedute sono impiegate da Adorno per esporre un insieme di concetti relativi alle opere d'arte che trovano corrispondenze tematiche soprattutto nelle prime sezioni di *Teoria estetica*. Con evidente insistenza, il filosofo si è soffermato sul nucleo temporale che inerisce a tutte le creazioni artistiche: ciascuna di esse non si costituisce come un che di statico e immutabile, bensì – molto *à la* Nietzsche – diviene ciò che è. L'immanente storicità che risiede nelle opere d'arte permette loro uno sviluppo nel tempo che Adorno accosta a quello degli esseri viventi, tant'è che alcune di esse nascono, mentre altre invecchiano e infine muoiono: ciò dipende dal loro contenuto di verità, che muta storicamente. Come conseguenza diretta, è impossibile, nell'ottica adorniana, interpretarle sulla base della loro origine, in quanto la legge di movimento che le anima le ha allontanate da ciò da cui provengono, mettendole in contrasto con esso. Per accedere a un'esperienza estetica vera – oltre che sul riconoscimento di tale temporalità – Adorno ha richiamato l'attenzione nuovamente anche in questo corso sul suo rifiuto di una fruizione edonistica dell'arte: essa è correttamente interpretata solo quando il suo momento sensibile, invece che assolutizzato, è posto in relazione con quello spirituale. Nel suo essere un qualcosa di mediato, l'opera d'arte si manifesta come un campo di forze, sforzo all'unità che, nondimeno, si compone di singole parti in tensione fra loro. Tra di esse, quella spirituale non è riconducibile interamente all'intenzione dell'artista: egli dispone di possibilità drasticamente limitate, in quanto, nel suo atto creativo, deve confrontarsi con una continua resistenza dei materiali e materie prime di cui vuole servirsi, essendo essi già un qualcosa di storicamente determinato. Una creazione *ex nihilo* dell'opera d'arte è assolutamente impensabile nell'ottica adorniana, tuttavia questo non elide *in toto* la figura del soggetto, la cui mediazione è pur sempre indispensabile come strumento per tradurre la potenzialità in attualità¹⁷.

Nell'autunno 1961 – più precisamente il 7 novembre – Adorno riprese gli insegnamenti di estetica fino al 22 febbraio 1962¹⁸, continuando l'indagine avviata nel semestre precedente: queste due sessioni sono state pianificate come momenti di uno stesso corso, il primo dei quali, la cui analisi si è appena conclusa, è stato espressamente definito dal filosofo come una propedeutica estetica riguardante le possibilità dell'estetica stessa e dei complessi concettuali a essa annessi; mentre nel secondo, ovvero quello che ci si appresta a esaminare, egli si sarebbe impegnato a fornire una presentazione esaustiva della disciplina, prendendo le mosse proprio dal problema

¹⁷ TWAA, Vo 6480-6579.

¹⁸ TWAA, Vo 6831-7177.

del bello naturale¹⁹. Si assiste, dunque, a uno slittamento del *focus*: in questa circostanza, la natura è indagata in relazione all'arte nella sua forma di bello, ampliando lo spettro di riflessione su di essa che presentava *Dialettica dell'illuminismo* e ancora il corso del 1950/51. Infatti, Adorno ha inaugurato le prime lezioni concentrandosi da subito sulla natura come oggetto di riflessione estetica dotato di una dimensione di indeterminabilità: non si può dare nessun'altra determinazione del bello naturale che non sia l'apparizione di un qualcosa che, pur non fatto dall'uomo, parla: questo è ciò che può essere chiamato bello nella natura, perché in grado di rimandare a una trascendenza che oltrepassa la manifestazione concreta del fenomeno stesso. Tale carattere è ciò che, secondo Adorno, l'arte cerca di fare proprio dall'esperienza della natura, mirando a un'imitazione non di questa bensì esplicitamente del bello naturale, saldando in unità le sfere del bello naturale e artistico. Purtroppo, però, ciò che nella natura è bello si dà nell'istante di un baleno per poi sparire, senza lasciare tracce di obiettivazione dietro di sé: a questa effettiva mancanza sopperisce l'arte e, dunque, in questo senso, Hegel non sbagliava quando sosteneva che il bello naturale necessita il suo trapasso nel bello artistico, che si mantiene fedele all'indeterminabilità che lo ispira pur essendo in una certa misura determinato, sebbene non dai concetti della logica discorsiva²⁰. A tal proposito, il tema del bello naturale offre un'ulteriore occasione per apprezzare una trattazione estremamente ricca e approfondita dei rapporti – intesi tanto come critiche quanto debiti – che legano vicendevolmente le teorie del bello di Adorno, Hegel e Kant: una revisione delle dottrine estetiche elaborate dai due – forse più significativi – interlocutori intellettuali adorniani permette di comprendere meglio, attraverso ciò che egli salva e ciò che, al contrario, scarta, la posizione di Adorno in materia ancora una volta di bello naturale e arte²¹.

Ulteriori considerazioni sulla relazione dialettica di natura e arte – né immediata antitesi né perfetta unità – hanno accompagnato gli studenti fino all'interruzione dovuta alle vacanze natalizie²². Al loro ritorno, ai primi di gennaio, Adorno riprese la sua attività didattica affrontando, in una trattazione sommaria, alcuni dei concetti fondamentali della sua dottrina dell'arte. Difficile non notare l'oggettiva sproporzione tra il numero delle lezioni devolute al concetto di bello naturale da un lato e a questi ultimi dall'altro: nonostante si tratti

¹⁹ TWAA, Vo 6831.

²⁰ TWAA, Vo 6831-6877.

²¹ TWAA, Vo 6902-6937.

²² TWAA, Vo 6938-7002.

di una quantità di categorie – in alcuni casi anche molto complesse – superiore alle sole della natura e del suo bello, esse occupano lo stesso – se non addirittura minor spazio – rispetto a queste ultime. Il percorso tematico delineato nelle restanti sedute veicola una concezione dell'opera d'arte fortemente incentrata sul suo carattere processuale: le creazioni artistiche autentiche possiedono una dialettica interna, costituita da poli anche antitetici fra loro. Gli esempi più significativi forniti in questa circostanza riguardano – tra gli altri – la determinazione del loro carattere cosale, in quanto loro momento immanente che le accomuna alle cose del mondo reale, e al contempo la loro natura di manifestantesi, che le differenzia da queste ultime. In egual modo, il loro essere immagine – non di qualcosa ma piuttosto come concetto assoluto – è precisamente il tentativo di bloccare, di oggettivare nella durata – che non può essere altro che momentanea – ciò che, al contrario, brilla nell'istante, ovvero l'*apparition*. Una tensione altrettanto antagonistica è rilevabile tra l'unità, senza la quale le opere d'arte non sarebbero tali, e il molteplice che le oppone una certa resistenza: gioco di forze integrative e disgreganti che si instaura tra l'uno, che fa penetrare una traccia della violenza e dominazione sulla natura nell'ambito estetico, e i singoli impulsi, i quali a loro volta non possono che anelare quell'unità – pena la loro scomparsa se lasciati alla loro immediatezza –, da cui, però, sempre cercano di allontanarsi. La paradossalità dei tratti contraddittori ma compresenti insita in ciascuna opera d'arte la rende essenzialmente *tour de force*: prestazione equilibristica che ricerca la possibilità di un impossibile. Il porsi sfide inconciliabili determina che il processo interpretativo di un'opera sia in linea di principio infinito e costantemente inadeguato, trovandosi sempre nella condizione di dover sopprimere almeno un momento dell'antinomicità di essa. Ciononostante, se tale dinamica di elementi che si desiderano e insieme si respingono s'acquieta, l'autenticità dell'opera è inevitabilmente perduta²³.

Nel complesso, questa presentazione – seppur molto generale e inevitabilmente parziale – dei corsi universitari adorniani è stata motivata dalla convinzione di una primaria importanza e significativa ricchezza che tale tipologia di testo riserva anche nell'ambito estetico. Illustrandone per sommi capi i temi, si è voluto mostrare come la disponibilità e la consultazione di tali materiali possano fornire delucidazioni e, in alcuni casi, elementi del tutto nuovi per proseguire su quel sentiero di indagine estetica che Adorno ci ha lasciato come eredità da continuare a interrogare.

²³ TWAA, Vo 7019-7165.

Bibliografia

Adorno, T.W.

1973 *Vorlesungen zur Ästhetik 1967/68*, hrsg. von C. K., Mayer, Zürich.

2007 *Terminologia filosofica*, trad. it. di A. M. Marietti Solmi, con prefazione di S. Petrucciani, Einaudi, Torino.

2009 *Ästhetik (1958/59)*, hrsg v. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

2017 *Aesthetics 1958/59*, edited by E. Ortland and translated in English by W. Hoban, Polity Press, Cambridge.

Failla, M. (a cura di)

2008 *La dialettica negativa di Adorno: categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma.

Oltre ai testi sopracitati, sono state consultate le copie dei materiali conservati nel Theodor W. Adorno Archiv (TWAA) di Berlino – di cui gli originali sono raccolti nella sede di Francoforte sul Meno –, corrispondenti agli intervalli di dicitura da Vo 0036 a Vo 0124 e da Vo 6355 a Vo 7177.