

Emanuela Magno

La trascendenza immanente dell'utopia negativa. Adorno sul *Finale di partita* di Beckett

*Il bisogno di lasciar parlare il dolore è la condizione di ogni verità.
Giacché il dolore è l'oggettività che grava sul soggetto.*

T. W. Adorno, *Dialettica negativa*

Nulla è più comico dell'infelicità [Nagg]

Samuel Beckett, *Finale di partita*

Preambolo

Se il nesso tra il *teologico* e l'*estetico* si consegna alla riflessione innanzitutto nella forma concettuale della *trascendenza*, nel segno cioè di quella costitutiva tensione che nell'arte tiene insieme il sensibile e ciò che lo eccede, che chiama attraverso il visibile l'invisibile, certo è che nel contemporaneo tale nesso si complica e, talvolta, si trasfigura.

La teoria estetica adorniana rappresenta uno degli approdi più significativi di una simile complicazione. Qui, la dialettica tra l'apparenza e il suo altro, tra l'immagine e l'irrappresentabile cui essa rimanda, non si risolve nella dimensione simbolica, non nella sfera dell'ineffabile, men che meno nella trama di un apofatismo religioso. La "trascendenza" di cui dice Adorno si profila infatti come dimensione irriducibile agli orizzonti dell'Assoluto, ha a che vedere, al contrario, con l'"indisponibilità" di qualunque assoluto, con il venir meno del fondamento.

Per inquadrare la prospettiva "teologica" dell'estetica del francofortese, allora, sarà necessario illustrare la dimensione di una particolare forma di "teologia negativa" operante nell'analisi adorniana del presente sociale e storico (cui il contenuto di verità dell'arte rimanda e a cui *resiste* quale utopia *negativa*), analisi che assume la nota declinazione della *dialettica negativa*.

La nozione di trascendenza in Adorno va compresa proprio entro questo quadro e calata in un procedere dialettico che mostra/indica nell'estetico l'unico "luogo" possibile per una redenzione "velata di nero", espressione con cui Adorno connota l'utopia dimorante nell'arte.

La dialettica adorniana, com'è noto, è una dialettica che risponde a una logica della dissoluzione, negativa *in primis* in quanto respingente ogni sintesi, ogni possibilità di conciliazione; si tratta del dispiegamento di un pensiero che resiste indefessamente alla logica identitaria sottesa alla ragione strumentale, che non si arrende all'affermatività del concetto, alla presa del dispositivo discorsivo che *dicendo* il mondo ne neutralizza la non-identità rispetto alla razionalità di cui è portatore il Soggetto. La filosofia resta senz'altro, in Adorno, ricerca di verità; il punto è che la verità non è sussumibile entro la pretesa interezza del pensiero; la ragione, arrogandosi il diritto di corrispondere, ne tradisce l'alterità, l'irriducibilità alla sfera concettuale. Alla necessità di salvare dal concetto l'a-concettuale, l'esuberato del reale, il non identico, la "differenza" dell'oggetto, tiene fede la "negatività" della dialettica. E se la filosofia si rivolge al non-identico attraverso un pensiero che pur non potendo uscire da se stesso impone a se stesso la dissonanza e lo scarto della contraddizione, l'arte può rivolgersi a quello stesso "oggetto" *irriducibile a concetto* attraverso il suo proprio canale non linguistico, non discorsivo.

L'arte è rivolta alla verità, non lo è immediatamente; per questo la verità è il contenuto di essa. L'arte è conoscenza per il proprio rapporto con la verità; di per sé la conosce laddove quest'ultima affiora in essa. Tuttavia né l'arte in quanto conoscenza è discorsiva né la sua verità è rispecchiamento di un oggetto.¹

Così si compenetrano indissolubilmente la filosofia e l'arte: l'arte è *costretta* alla filosofia dal suo stesso contenuto che, in quanto "contenuto di verità", esige il pensiero filosofico, chiama a sé la filosofia che sola di quella verità può farsi interprete, "questo e nient'altro giustifica l'estetica", dirà Adorno; dall'altra parte la filosofia è costretta all'arte poiché essa tende a quel non-identico che al concetto non è dato di *dire* e che solo l'arte può *esprimere, mostrare*, per "affinità" mimetica.

All'arte è concesso ciò che è precluso al pensiero filosofico: di lasciar essere l'a-concettuale, di salvare il rimosso della società, di dare "forma" a ciò che *nel e del* reale resta obliato, offeso: l'*oggettività* del dolore *che*

¹ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970 (ora in *Gesammelte Schriften*, VI, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, 1973), trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 381.

grava sul soggetto, schiacciato dalla logica del dominio. Così l'estetica, in quanto spazio del concetto filosofico e al tempo stesso dell'a-concettuale dell'arte, diventa la decisiva sfera d'azione della critica filosofica.

In questo saggio si intende innanzitutto fare luce sul fatto che l'intero "discorso" estetico del francofortese² chiama a sé la dimensione della trascendenza e in secondo luogo intende illustrare il modo e la forma in cui questa si dà nella logica intrinseca dell'opera d'arte.

Nella prima parte del testo si tenterà, dunque, di esplicitare il ruolo che gioca il *negativo* della dialettica nella concezione adorniana dell'Arte, per mostrare come tale negativo diventi, nell'opera, il cruciale dispositivo di una trascendenza immanente all'opera stessa, nel segno dell'utopia. Nella seconda parte di questo contributo ci si volgerà all'analisi che Adorno riserva al *Finale di partita* di Beckett, analisi che ci consentirà di cogliere "sul campo" dell'interpretazione estetica il significato della trascendenza immanente dell'utopia negativa dell'arte.

Arte e trascendenza

Il discorso adorniano apre alla questione della trascendenza in senso ontologico, gnoseologico ed estetico insieme.

Ogni ente è più di quel che è; l'essere, a differenza dell'ente, lo ricorda. Poiché non esiste niente che, determinandosi ed essendo stato determinato, non abbia bisogno di un altro che non sia lui stesso – infatti da sé solo non si potrebbe determinare – esso rinvia oltre da sé. Mediazione è soltanto un'altra parola per questo.³

Ontologicamente la trascendenza è implicata dalla determinazione stessa di ogni cosa che c'è. Su questo piano l'altro nome della trascendenza è quello di "mediazione". Ogni ente è *più* di quel che è: questo "di più", questa eccedenza, questo rinviare oltre sé *delle cose che sono* consiste niente altro che nel necessario costituirsi degli enti *attraverso l'altro, in rapporto ad altro*, in un *rimando al di là di sé* senza il quale nulla sarebbe ciò che è, nulla

² Per un inquadramento del pensiero estetico adorniano nella sua connessione con la teoria critica si vedano P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 2004; G. Rinaldi, *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, Quattroventi, Urbino 1994; R. Ruschi, *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Theodor W. Adorno*, Edizioni Unicopli, Milano 1990.

³ T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1966-67 (ora in *Gesammelte Schriften*, VI, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, 1970); trad. it. *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004. p. 94.

sarebbe determinato e determinabile. La trascendenza/mediazione costitutiva degli enti mette fuori gioco, liquida come non senso, ogni prospettiva dell'autonomia, dell'originarietà e dell'immediatezza dell'essere. Il bersaglio critico esplicito di Adorno qui è l'ontologia fondamentale heideggeriana⁴, ma quel che ci interessa sottolineare è il rilievo che la riflessione del francofortese ascrive al tipo di eccedenza/ulteriorità connaturata al darsi/farsi degli enti in quanto enti. Tale eccedenza è relativa alle cose nella misura in cui egualmente riguarda il rapporto del pensiero con le cose come *altre dal pensiero*, vale a dire la dialettica tra soggetto e oggetto della conoscenza che realizza nella mediazione la possibilità stessa del conoscere.

L'essere più di quel che è dell'ente, dell'oggetto a cui si rivolge il soggetto, dice non solo l'intrinsecità della *differenza* nell'essere dell'oggetto, ma indica anche e soprattutto il primato dell'oggetto e l'attrito che l'oggetto rappresenta per il soggetto, la complessità/contraddizione/eccedenza della cosa che il pensiero attraversa senza poterla trarre a sé come mera identità concettuale.

La dialettica negativa è il nome di uno svolgimento del pensiero necessariamente mediato che prende atto della resistenza oggettuale e della paradossalità di un processo conoscitivo che, per accedere alla verità della cosa, dovrebbe negarsi come processo di sintesi e identificazione. Per questo, solo il versante "estetico" del pensare filosofico, interpellato dall'opera d'arte, apre alla possibilità di concepire un'esperienza che, nel paradosso e nell'aporia del concetto che tenta, ritenta e fallisce la definizione dell'a-concettuale, riconosce per via mimetica la *negazione determinata* che l'opera è.

La "trascendenza" che emerge dall'analisi adorniana è evidentemente una *trascendenza immanente* allo stesso processo gnoseologico che investe la realtà e la sua alterità dal Soggetto, ed è contemporaneamente una *trascendenza in assenza* di una realtà Altra e Superiore cui la trascendenza possa rinviare, *in assenza* di un fondamento, di un essere primo, di un assoluto.

La dialettica immanente alla sfera estetica ribadisce il medesimo movimento operante nella dimensione teoretica.

La bellezza della natura è in quel suo sembrar dire *di più* di quel che essa stessa non sia. Strappare questo di più alla contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla proprio come apparenza e anche negarla come irreali è l'idea dell'arte.⁵

⁴ Il passaggio citato, infatti, si inserisce nell'articolata critica che Adorno rivolge, nel testo, all'ontologia heideggeriana: Heidegger avrebbe trasformato la mediazione costitutiva dell'ente, il suo "in più", in *essere*, nel contrario di ogni interdipendenza, nel *Sein* sostanza prima.

⁵ *Teoria estetica*, cit., pp. 132-133. Corsivo mio.

Qui, in una sintesi di rara efficacia, Adorno rileva, nell'eccedenza di senso che trabocca dalla mera presenza empirica, il nesso estetico fondamentale, che trapassa dalla dimensione naturale a quella artistica. Il "bello" di natura sembra darsi come "differenza" incrementale, come amplificazione del dato naturale contingente.

Analogamente, il *proprium* dell'arte consiste nell'emersione di un esuberante di essere rispetto alla datità del materiale sensibile, nel *di più* che sopravanza la mera manifestazione dell'opera. Si tratta di un'eccedenza che sottraendosi all'empiria come apparenza ascrive alla sua determinazione di apparenza uno *status* altro dal reale e che tuttavia quel reale trattiene come sua negazione.

"L'opera d'arte rinvia oltre sé" per "configurazione specifica"⁶: il rinviare oltre sé dell'opera significa produrre nell'osservatore l'esperienza di un vedere *altro* ("un'opera d'arte apre gli occhi"), di un vedere che depone quel vedere ordinario in cui gli oggetti rispondono a valori di utilità e a fini/interessi concreti. L'opera dice e accentua una "verità obbiettiva", sul modello di quell'esperienza estetica relativa al bello naturale che consiste nel "significare" al di fuori di ogni intenzione soggettiva, ponendosi "in lontananza" dagli oggetti naturali "quali mezzi potenziali per scopi pratici". È il "distanziamento" implicato dall'*aura* benjaminiana⁷, che sottrae la natura al rango di "oggetto d'azione" e la fa essere espressione di quel *di più* che contrassegna l'esperienza estetica precipuamente.

Le opere d'arte diventano tali producendo il più; producono la loro propria trascendenza, non ne sono il teatro, e in tal modo sono di nuovo separate dalla trascendenza. Il luogo di quest'ultima nelle opere d'arte è la connessione dei loro momenti.⁸

Il carattere di trascendenza dell'opera non ha dunque a che vedere con il contenuto dell'opera, essa non è teatro della trascendenza, produce invece la sua trascendenza nella connessione dei momenti che la costituiscono come opera.

⁶ Ivi, p. 457.

⁷ Cf. ivi, pp. 457-458: "Percepire nella natura la sua aura al modo che Benjamin esige quando illustra quel concetto, significa rendersi conto, nella natura, di ciò che rende essenzialmente l'opera d'arte tale. Ma questo è quell'obbiettivo significare cui non perviene alcuna intenzione soggettiva. Un'opera d'arte apre gli occhi all'osservatore nel caso in cui essa dica e accentui una verità obbiettiva; e questa possibilità di enunciare una obbiettività non semplicemente proiettata dall'osservatore ha il suo modello in quell'espressione di malinconia o di pace che si ricava dalla natura se non la si guarda come oggetto di azione. L'esser posto in lontananza, cui Benjamin nel concetto di aura dà così grande valore, è modello rudimentale del distanziarsi dagli oggetti naturali visti quali mezzi potenziali per scopi pratici".

⁸ Ivi, p. 106.

Il *di più* in cui si addensa lo specifico dell'arte va compreso, a questo punto, all'interno di un'articolata costellazione di concetti che Adorno sviluppa concentricamente: lo statuto di apparenza dell'arte, il rapporto dell'*apparition* con l'empiria e dell'empiria con il contenuto di verità dell'arte; la relazione tra "forma" e contenuto "sociale" dell'opera, il suo significato di *negazione determinata* e l'idea di utopia.

Innanzitutto, l'oggetto artistico, l'opera, è per eccellenza apparenza (*apparition*). Il carattere di apparenza dell'opera, tuttavia, consta di una dialettica tutt'altro che simmetrica e sintetica; è, invece, necessariamente improntata al "negativo"; l'opera è infatti "qualcosa che si manifesta empiricamente", fenomeno sensibile dunque, che tuttavia contemporaneamente si sottrae all'empiria. L'immagine cui Adorno ricorre per illustrarne il tratto peculiare è quella dei fuochi d'artificio: il fuoco d'artificio consiste del suo mero apparire, evento empirico privo della temporalità dell'empiria, che non rimanda ad alcunché oltre al suo stagliarsi e sparire. L'opera è un apparire che, nella sua impronta empirica, diventa l'*altro* dalla realtà empirica, apparenza innanzitutto come differenza dal reale; e nondimeno il suo *differire*, il suo distinguersi dall'"esistente manchevole", non dipende da una "perfezione superiore" che oppone e separa apparenza e cattiva realtà, ma dalla configurazione stessa dell'opera quale manifestazione che, nell'essere altro dalla barbarie del reale, attraverso la sua espressione promette un reale "impedito o negato". In questo senso le opere d'arte non solo sono altro dall'empiria, in quanto apparenza, ma tutto in esse diventa un altro, una configurazione altra dell'essere, in quanto possibilità stessa dell'altrimenti.

Non è per una perfezione superiore che le opere d'arte si distinguono dall'esistente manchevole, ma, come i fuochi d'artificio, perché brillando si attualizzano in una manifestazione espressiva. Esse non sono solo altro dall'empiria, tutto in esse diventa un altro. [...] Più che possedere idealità, in virtù della propria spiritualizzazione, esse *promettono* un sensibile impedito o negato. [...].⁹

Nell'apparenza propria dell'opera, dunque, si dà *qualcosa che non c'è*. Non al modo delle *fantasie*, che creano nell'immaginario, a partire da frammenti del reale, "qualcosa di immediatamente esistente". Il *qualcosa che non c'è*, nell'opera, non rappresenta neanche un rimando a un'ulteriorità da compiersi, il simbolo visibile di un Invisibile; ciò che non c'è è, invece, propriamente, espressione di un'assenza, nel modo *di*

⁹ Ivi, pp. 109-111. Corsivo mio.

ciò che potrebbe essere e che non è, di quella *alterità* dalla cattiva esistenza di cui l'opera genuina è cifra senza corrispettivo, senza "cifrato"¹⁰.

La "trascendenza" dell'opera d'arte sta dunque nell'essere manifestazione di *qualcosa d'altro* rispetto a *qualcosa che non c'è*, nel modo di una possibilità di essere che contemporaneamente smaschera la miseria del reale e dischiude all'*eventualità* del suo riscatto.

Nella *realtà* dell'opera, nella sua forma sensibile, si mostra la sua natura "irreale", il carattere di apparenza che fa apparire l'*altro* dall'essente, manifestando in esso l'utopia, la possibilità di "un nuovo ordine dell'essere"¹¹.

Così, la questione del rapporto dell'arte con la "verità", per Adorno, va compreso entro la paradossale relazione che, nell'opera, si dà tra l'irreale e il reale della manifestazione, tra il *non essente* e l'*esistente*: con la sua "mera forma" l'arte "promette ciò che non è", essa "annuncia la pretesa che ciò che in essa si manifesta", pur non essendo *di fatto*, per il *fatto* stesso di manifestarsi, "debba anche essere possibile"¹².

L'opera d'arte, in definitiva, non ha carattere di realtà, "manca" intrinsecamente di realtà, e tuttavia la sua apparenza, nell'esprimere una possibile redenzione del reale, si oppone alla realtà che quel possibile nega. Qui, in questa specifica forma della dialettica immanente all'opera, si mostra il suo significato di "negazione determinata".

¹⁰ *Ibidem*: "In ogni opera d'arte genuina si manifesta qualcosa che non c'è. Non è che esse lo fantastichino a partire da elementi sparsi dell'essente. Creano a partire da queste costellazioni che diventano cifre senza tuttavia porre davanti agli occhi, come le fantasie, il cifrato in quanto qualcosa di immediatamente esistente".

¹¹ Cfr. E. Tavani, *Adorno, Bloch e il campo d'azione dell'utopia, un dialogo radiofonico*, in B@belonline, vol. 5, *Ernst Bloch e il principio utopico ieri e oggi*, dicembre 2019, pp. 283-294, p. 290.

¹² *Teoria Estetica*, p. 111. Su questo specifico punto particolarmente pregnante è l'osservazione di F. Desideri, G. Matteucci nell'Introduzione a *Teoria Estetica* (pp. XXV): "Come la natura, l'arte comporta allora una manifestazione che ha carattere di trascendenza. Essa dice di più di quel che è, pur in assenza di una realtà a cui possa rinviare la trascendenza della manifestazione medesima. L'opera d'arte è meno del reale, poiché ha solo il carattere del possibile; è però anche più del reale, attestando tale possibilità. Si tratta di una bivalenza positiva che verrebbe meno se il possibile fosse brutalmente traducibile in un qualche reale. In altri termini, in una creazione artistica l'apparenza viene determinata per se stessa: è *apparition*. Ciò la preserva dal decadimento nella mera realtà reificata. Vi è una fatale reificazione che deriva dalla necessaria incarnazione nell'opera. Essa però è tesa a far valere l'apparenza nella sua contingenza, arrestandola sulla soglia della reificazione compiuta, della liquidazione della sua irrealtà. L'opera d'arte vive dunque del dissidio inappianabile tra la salvaguardia dell'irrealtà e la negazione di essa, ossia tra un'apparenza che non si ancora in nessuna sostanzialità effettiva e il manifestarsi di tale apparenza sempre e solo in una concreta configurazione".

Il “contenuto” dell’arte, il suo essere *fait social*, non è null’altro che questo: rifiuto dell’essente che mortifica e impedisce ciò che potrebbe essere e che non è. Negazione determinata, appunto.

Essa [l’arte] diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società, e tale posizione essa la ricopre soltanto perché autonoma. 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.¹³

Il modo in cui l’opera d’arte partecipa della società e della storia non si esprime, allora, secondo una dinamica di rispecchiamento – l’opera non è riproduzione fotografica del reale -, quanto nella forma dell’opposizione alla compagine del mondo amministrato. L’opera è attrito, contrasto: per il puro fatto di esistere essa critica l’esistente dominato dalla *ratio* strumentale in virtù della sua autonomia, attraverso l’identità con se stessa consentita dalla sua logica intrinseca, dal suo impianto formale. La negazione determinata che l’opera attua rispetto alla realtà sociale va colta in particolare nel carattere mimetico dell’opera, nel suo essere cioè *mimesis* del rimosso della società, del *non identico*. Proprio dando espressione al non identico, l’opera nega, rifiuta, respinge l’ordine vigente, la sua coazione all’identità. Il rapporto dialettico che l’opera instaura con il reale, in definitiva, ribadisce, da una parte, l’alterità irriducibile dell’opera rispetto alla realtà sociale (l’opera è “monade”), dall’altra parte, questa chiusura dell’opera al reale significa al contempo farsene carico, presupporlo: l’opera mostra la possibilità di ciò che il reale impedisce. In questo senso l’arte autentica non può che farsi portatrice di un carattere dissenziente. Contenuto “sociale” e contenuto “di verità” dell’arte convergono qui nel segno della negazione, della dissonanza, della contraddizione che l’opera esprime e rappresenta rispetto all’essente malato.

Trascendenza come utopia **L’utopia negativa di *Finale di partita***

La trascendenza estetica e il disincanto trovano l’unisono nell’ammutolire: nell’*oeuvre* di Beckett. Il fatto che il linguaggio lontano dal significato non sia un linguaggio che dice, ne determina l’affinità con l’ammutolire.¹⁴

¹³ *Teoria Estetica*, cit., p. 302.

¹⁴ *Ivi*, p. 107.

Dunque, l'opera si presenta, attraverso l'autonomia della sua forma, come negazione dell'empiria, dando espressione, nei termini del *possibile*, a quanto non è e che tuttavia potrebbe essere, vale a dire l'affrancamento dalla vita offesa. Detto in altri termini, il fatto che l'opera ci sia, il fatto che essa configuri nella sua apparenza un diverso orizzonte rispetto al mero esistente, rappresenta la possibilità stessa del possibile.

In questo senso è lecito parlare del trascendente "estetico" adorniano proprio come cifra dell'altrimenti, l'altrimenti dalla realtà, orizzonte utopico. E in questo senso Adorno può affermare che "l'inacquietabile anelito di fronte al bello [...] è anelito all'adempimento di quanto è promesso"; è la speranza rivolta alla possibilità di una nuova e differente realtà.

Ma è evidente che l'utopia di cui l'opera è portatrice non può caratterizzarsi "positivamente", come ideale felice cui tendere. L'utopia dell'arte è "velata di nero".

Poiché però per l'arte la propria utopia, il non ancora essente, è velata di nero, essa resta in tutta la propria mediazione ricordo, quello del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile, qualcosa come il risarcimento immaginario della catastrofe che è la storia del mondo, libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta e di cui è incerto che divenga.¹⁵

L'anelito utopico non assume direzione vettoriale lineare e progressiva: nell'inesauribile anelito dell'opera, la possibilità di ciò che non è diventa piuttosto "ricordo". Proprio nel ricordo si fa esperienza dell'assenza di ciò che un tempo è stato presente e che non è più, ma che, se è stato, è ancora possibile che sia, potrebbe cioè tornare a essere. Perciò l'utopia dell'arte è ricordo "contro il reale che ha soppresso il possibile". È "risarcimento" immaginario della "catastrofe". Non nel senso della consolazione, la storia del mondo è inconsolabile, ma nel modo della resistenza contro l'oblio, dell'indisponibilità alla rassegnazione. L'utopia dell'arte invoca una libertà umiliata e negata, nell'invocarla ne ricorda, appunto, il poter essere, per quanto resti indefinitamente incerto che il suo poter essere si avveri.

E tuttavia non è dato all'arte la possibilità di verificarlo.

E così, quella "promessa di felicità" che l'arte esprime, e che è ciò che la tiene in vita, ciò che determina e sostanzia la sua forma, è, proprio per questo, una promessa che non può essere mantenuta. Se essa fosse *realizzata* l'arte stessa verrebbe meno, riducendosi a mera "consolazione"¹⁶. Non più arte.

¹⁵ Ivi, pp. 181-182

¹⁶ Cf. ivi p. 45.

L'utopia in senso adorniano non è anticipazione di un futuro cui sia possibile spianare la strada, facendo leva sulle potenzialità del presente, ma rinvio all'assolutamente altro (*ganz anderes*). Nell'Adorno di *Negative Dialektik* e della *Ästhetische Theorie* è latente, come nell'ultimo Horkheimer, sia pure con modalità diverse, una teologia apofatica, di segno negativo.¹⁷

L'utopia è velata di nero, dunque, poiché resta ostaggio di una tragedia non riscattata, tesa verso un'emancipazione che nulla può garantire e che l'arte non può *attualizzare*. L'arte autentica non può che portare inciso su di sé questo segno scuro, negativo. Tale il segno che emerge nelle opere degli autori cui Adorno ha maggiormente riservato la sua attenzione quali testimoni della *verità* dell'arte: Klee, Schönberg, Kafka, Beckett.

Come abbiamo cercato di mostrare, l'elemento utopico dell'arte fa leva sull'assenza, sull'*etwas fehlt*, il mancare di qualcosa; una mancanza che implica una dimensione residuale, un *resto* irrepresentabile dal dispositivo razionale identitario: si tratta di quel non-identico che "per mantenere la componente di attrito rispetto ai vari 'sistemi dell'identità' (conoscenza scientifica, pensiero razionale, mondo amministrato) non solo non autorizza nessun 'salto' nel mistero, ma non può venire saturata con aggiunte o compensazioni di matrice soggettiva che focalizzino tale resto in qualche forma intuitiva o simbolica"¹⁸. Il carattere di trascendenza immanente che connota l'utopia dimorante nell'opera significa, invece, che essa, attraverso la logica propria inscritta nella sua forma, resta espressione di una mancanza non colmabile, di un vuoto non saturabile, neanche attraverso tematizzazione estetica.

Tutto ciò si rende particolarmente evidente nell'opera di Beckett cui Adorno fa di frequente riferimento nei suoi scritti e che affronta, nello specifico, in un saggio dedicato a *Finale di partita*¹⁹.

¹⁷ T. Perlini, *Il velo nero. Riflessione sull'ultima produzione estetica di Adorno*, in L. Corbella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 267-294, p. 270.

¹⁸ Tavani, cit., p. 293.

¹⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie* (1957), trad. it *Finale di partita*, Einaudi, Torino 1990. Th. W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in *Noten zur Literatur* (1974), trad. it., *Note per la Letteratura*, Einaudi, Torino, 2012. *Fin de partie* è un dramma in un solo atto; la prima dell'opera fu rappresentata a Londra (al Royal Court Theatre) nella originaria versione francese, nel 1957, per la regia di Roger Blin (Hamm). Adorno lesse e assistette alla rappresentazione *Fin de Partie* nel 1958, a Vienna. Terminò *Tentativo di capire il Finale di partita*, agli inizi del '61. Parti del suo saggio furono lette per la prima volta pubblicamente nella VII serata della Casa editrice Suhrkamp nel 1961, una serata celebrativa in onore di Beckett, a Francoforte. Su Adorno interprete di Beckett cfr. L. Baldassarre, *Gli scrittori neri della borghesia. Theodor Adorno e il finale di partita*, Clinamen, Firenze 2016.

Va innanzitutto sottolineato che il “tentativo” di Adorno di comprendere *Finale di partita* risponde a una precisa istanza teorica, che entra evidentemente in contrasto con il “veto interpretativo” posto da Beckett rispetto alla sua produzione letteraria. Stando a Beckett non c'è niente da spiegare, né in *Aspettando Godot*, né altrove, poiché quello che c'è da dire si mostra nel testo stesso. Secondo Adorno, d'altra parte, all'opera è connaturata un'eccedenza, una “trascendenza” appunto, che autorizza l'interpretazione, la quale è prerogativa del critico, di chi giudica l'opera, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore²⁰.

La questione dell'interpretazione, nel saggio in questione, si fa tematica.

E tuttavia Adorno chiarisce immediatamente che interpretare il *Finale di partita* non significa “inseguire la chimera di mediane il senso per via filosofica”, tutt'altro. L'interpretazione qui richiede una torsione e un rovesciamento della “teoria”; comprendere l'opera vorrà dire comprenderne l'incomprensibilità, vorrà dire “ricostruirne [...] il nesso significante” approdando alla constatazione della sua assenza. Proprio la filosofia è chiamata a quest'opera di ricostruzione di nessi significanti che conducono alla comprensione che il nesso significante non c'è. È il lavoro del concetto che procede a un'analisi immanente per attingere un contenuto di verità, quand'anche esso consista nell'assenza di senso. L'analisi immanente dell'opera non si cura, allora, della genesi dell'opera né degli elementi biografici del suo autore, delle sue intenzioni, della sua volontà. L'analisi immanente coglie la struttura poetica creata dai singoli elementi e interpreta la configurazione dei singoli elementi che nella loro somma “significa più di quanto intenda la struttura”.

Qui si incunea la questione dell'“enigma”, centrale nel discorso adorniano, relativo al contenuto di verità dell'arte.

Se il contenuto di verità delle opere non coincide con il loro significato, con il loro ‘messaggio’, né con la volontà autoriale, né con l'idea che esse rappresentano, con cosa esso ha a che fare? Secondo Adorno il contenuto di verità dell'opera riguarda il suo “enigma”.

Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obiettiva dell'enigma di ciascuna di esse. Esigendo la soluzione, essa rimanda al contenuto di verità. Questo si può raggiungere solo attraverso la riflessione filosofica. Ciò e niente altro giustifica l'estetica [...].²¹

²⁰ C'è anche da dire che, lo stesso Beckett, affermò pure, in una lettera a Roger Blin: “Il senso dell'opera, posto che esista, è che nulla è più grottesco del tragico. Bisogna esprimere questo fino alla fine, e soprattutto alla fine.” S. Beckett, lettera a Roger Blin, citato in P. Bertinetti (a cura di), *Samuel Beckett. Il teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994.

²¹ Ivi, p. 172

Le opere d'arte sono intrinsecamente enigmatiche. Esse chiamano a sé la ragione esplicativa perché questa dispieghi concettualmente il loro senso. Ma di nuovo ci imbattiamo nell'aporia del procedere conoscitivo, poiché quel senso non può essere colto dalla ragione, esso non ammette alcuna "risposta discorsiva".

Le opere d'arte sono enigmatiche non per la loro composizione, ma per il loro contenuto di verità. La domanda con la quale una qualunque opera d'arte congeda da sé chi l'ha attraversata – la domanda "cosa significa tutto questo?" che incessantemente si ripropone, si trasforma nell'altra: 'È poi vero?', *quella [la domanda] sull'assoluto, alla quale ogni opera d'arte reagisce sbarazzandosi della forma della risposta discorsiva. L'ultima informazione che fornisce il pensiero discorsivo resta il tabù sulla risposta. In quanto opposizione mimetica a questo tabù l'arte cerca di dare la risposta, e tuttavia essendo priva del giudizio, non la fornisce [...]*²²

Il coglimento del contenuto di verità dell'opera viene preteso dalla domanda emergente dall'opera, che investe colui che l'ha attraversata, una domanda che interroga sul senso dell'opera e sulla sua *verità*. Interrogando circa il loro valore di verità, le opere d'arte portano al loro cospetto il pensiero perché esso sciogla l'enigma. Esse attendono dalla ragione filosofica la loro interpretazione, ma il pensiero resta impotente di fronte all'enigma. L'accesso al "senso" è precluso alla ragione tanto quanto resta insistente nell'opera la tensione tra la sua domanda e la sua risposta, che non può, in ogni caso, tradursi in pensiero e in linguaggio²³.

E se il carattere enigmatico dell'opera, dell'arte, esige il farsi presente del pensiero all'opera stessa, a sua volta questa esigenza dell'opera deriva dalla natura precipua dell'arte di cui sopra si è detto: il suo essere apparenza.

L'enigma dell'arte ha a che fare proprio con il rapporto che, nell'opera, si instaura tra apparenza e verità.

la questione della verità di qualcosa di fatto [di un'opera] non è diversa da quella dell'apparenza del suo salvataggio in quanto salvataggio dell'apparenza del vero.²⁴

²² Ivi, p. 171. Corsivo mio. Sulla questione spinosa dell'*enigma* in Adorno cfr. P. Pellegrino, *L'opera d'arte e il suo enigma*, in "Quaderni di Comunicazione", 5, 2005, pp. 74-91.

²³ Il contenuto di verità non pertiene il linguaggio, ma ciò che ad esso si sottrae; esso non può dunque essere oggetto di ermeneutica come contenuto linguistico. Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, Introduzione a *Teoria estetica*, cit., p. XIV.

²⁴ Ivi p. 176; cfr. ivi, p. 183 e DN, p. 366: "[...] nell'apparenza è promesso il senza apparenza". Sulla "metafisica dell'apparenza" in Adorno cfr. Givone, Introduzione a *Note per la letteratura*, cit., pp. XVI; si vedano anche. anche F. Desideri, G. Matteucci, Introduzione a *Teoria Estetica*, cit., pp. XIV e ss.; e P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, cit., pp. 111-113.

Ciò che l'opera d'arte fa apparire nella sua apparenza esige l'altro da sé, il non apparente, l'apparenza di ciò che è privo di apparenza (*Schein des Scheinlosen*), esige cioè il vero e, nell'esigerlo, pur non essendo il vero, quel vero lo promette. L'apparenza dell'arte promette, dunque, la verità, verità che resta non dispiegata dal pensiero perché, se lo fosse, toglierebbe l'opera stessa: l'opera può restare in vita solo attraverso la sua apparenza che fa apparire il vero che la nega.

Nella tensione insoluta e insolubile tra l'apparenza dell'arte e la sua promessa di non apparenza, quindi di verità, consiste e persiste l'enigma dell'arte e la richiesta di una soluzione – la risposta alla domanda sul suo contenuto di verità – che resta inevasa. L'opera resta “insufficiente”, mancante. Chiede, vuole, l'interpretazione del suo contenuto di verità, ma a quel contenuto non perviene. In questo luogo, nella “zona di indeterminatezza tra l'irraggiungibile e il realizzato”, si dà e si conserva l'enigma dell'opera, l'enigma dell'arte²⁵.

A questo punto diventa chiara la ragione per cui l'opera di Beckett, come ogni opera d'arte, agli occhi di Adorno è necessitata all'interpretazione (per quanto questa possa risultare complessa, incerta): vale a dire “per la sua natura enigmatica”.

I pensieri vengono portati avanti e deformati come resti quotidiani [...]. Di qui deriva l'incertezza dell'interpretazione dell'opera di Beckett, di cui egli rifiuta di occuparsi. Scrolla le spalle all'idea che oggi sia possibile una filosofia, una teoria *tout court*. [...]

Ogni tentativo di interpretazione rimane inevitabilmente in arretrato rispetto a Beckett: eppure il suo teatro, proprio perché si limita a una realtà empirica infranta, guizza oltre questa, e rimanda a un'interpretazione proprio per la sua natura animmatica.²⁶

L'opera di Beckett, in quanto opera d'arte, è portatrice dell'enigma. L'enigma del suo senso, del suo “cosa significa tutto questo... e sarà vero?”. Porta in sé, nella sua apparenza, il senza apparenza. Come tale essa chiede, chiama, esige l'interpretazione. Esige il pensiero filosofico che possa dare soluzione all'enigma, che possa riconoscere il suo contenuto di verità. Esige l'Estetica. Ma Adorno dice di più. Ci dice *come* l'opera beckettiana è opera d'arte. Essa è espressione di una realtà infranta, *mimesis* della catastrofe, di un esistente ridotto a brandelli. Il carattere mimetico dell'opera, si è detto, non sta nell'essere copia, fotografia, mera imitazione-riproduzione della “catastrofe”, bensì riconfigurazione, ri-creazione non empirica, apparenza che, nella forma drammatica, va

²⁵ *Teoria estetica*, p. 172.

²⁶ *Tentativo di capire il “Finale di partita”*, cit., p. 97.

oltre la mera realtà empirica e, negandola nella sua effettività, di quella recupera il rimosso, l'indicibile, il non-identico, o, in altri termini, l'inesprimibile dolore. L'oggettività che grava sul soggetto.

La teoria estetica adorniana, la sua concezione dialettica, storica e utopica dell'arte, si pone agli antipodi della logica del realismo in arte, e respinge nettamente tanto la "funzione di rispecchiamento" che quella dello "smascheramento"²⁷. Il caso beckettiano testimonia, al contrario, che il modo in cui l'opera si configura come fatto sociale, attraverso la negazione determinata, non rispecchia e smaschera alcunché, assume piuttosto la forma dell'*omissione*. L'"atto di omettere" consente a "ciò che è omesso" di sopravvivere in quanto viene evitato, "come nell'armonia atonale sopravvive la consonanza"²⁸. Beckett non indica, non descrive, non protesta, non denuncia direttamente l'ordine sociale, non concettualizza, non esprime una tesi oppositiva, ma proprio questa omissione della protesta esplicita e descrittiva, questo vuoto dichiarativo, questa mancanza concettuale, proprio ciò *protesta* contro un mondo che ormai obbedisce così docilmente alla legge della regressione da non avere più un concetto da contrapporvi²⁹. E al tempo stesso, se l'opera di Beckett, attraverso l'omissione, si fa accusa drammaturgica contro la condizione del mondo, essa è un'accusa consapevole della propria impossibilità.

Adorno legge nel testo beckettiano la catastrofe del mondo dopo la guerra, e soprattutto dopo ciò che nella guerra ha ammutolito il mondo definitivamente, Auschwitz³⁰.

Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione. Tutto ciò, in quanto presupposto drammatico del dramma, viene strappato al mercato.³¹

²⁷ La funzione di rispecchiamento è quella che Lukács attribuisce alla letteratura, che farebbe affiorare le dinamiche della processualità storica. Sartre, d'altra parte, teorico dell'impegno, altro bersaglio critico dell'analisi adorniana, attribuisce alla letteratura il compito di tirar fuori dal nascondimento qualcosa che è già lì; l'arte qui significa una messa a nudo, uno smascheramento necessario per consentire una decisione libera. Per Adorno l'arte non è né smascheramento né rispecchiamento, ma "invenzione" che contraddice, possente fantasmagoria che agisce attraverso la negazione determinata. Cfr., S. Givone, *La metafisica dell'apparenza*, Introduzione a *Note per la letteratura*, cit. p. XIX).

²⁸ *Tentativo di capire il "finale di partita"*, cit., pp. 101-102.

²⁹ Ivi, p. 102.

³⁰ Un'altra interpretazione, la più diffusa, è quella che identifica l'"ambientazione" di *Finale di Partita* nel mondo desertificato dall'atomica.

³¹ *Tentativo di capire il "finale di partita"*, cit., p. 97.

In *Finale di partita* “non c'è più natura”, non c'è più mondo, tutto è morto. “Tutto è zero”³². Ciò che sopravvive, sopravvive nell'ovvietà della propria fine imminente. E tuttavia nessun *pathos*, nessuna enfasi, nessuna commozione. Nemmeno la comicità, questa sarebbe ancora una categoria drammatica capace di senso, invece qui resta solo la parodia del comico³³.

Nulla, allora, ha più senso. Dunque, il “senso”. Nel tempo della catastrofe, il senso e la metafisica sono entrati nell'epoca della loro impossibilità.

Adorno strappa, non a caso, l'opera beckettiana alla lettura esistenzialista, cruciale bersaglio critico del saggio.

La produzione di Beckett ha dei punti in comune con l'esistenzialismo parigino. Reminiscenze della categoria dell'assurdità, della situazione, della decisione, o il loro contrario, concregono in essa come le rovine medievali nella mostruosa casa di periferia kafkiana [...] Ma in lui [in Beckett] la forma, che in Sartre – in quanto forma di lavori teatrali a tesi – è in qualche modo tradizionalistica, non temeraria e mira a un determinato risultato, ingloba in sé ciò che esprime, modificandolo.³⁴

L'opera di Beckett non descrive l'assurdità, la situazione, la decisione, quali condizioni esistenziali del singolo, singolo consistente nella sua centralità e unità, non ne fa universali della condizione umana; l'opera di Beckett, assumendo nella sua propria forma il disfacimento, svuota dall'interno non solo i significati tradizionali delle categorie esistenziali, non solo le tradizionali categorie drammatiche, ma la forma teatrale stessa.

Tutto in Beckett è parodiato. Dalle categorie drammatiche alle istanze tematiche dell'esistenzialismo.

Scriva Adorno:

Le categorie drammatiche nel loro complesso seguono la stessa sorte dell'umorismo: tutte vengono parodiate. Ma non derise. A volersi esprimere enfaticamente, parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme.³⁵

Le forme modificate sono una forma altra. Che nel darsi non *dice*, ma *mostra* l'impossibilità delle forme tradizionali, del tragico, del comico, e dei loro nessi significanti.

Così, anche il senso dell'assurdo beckettiano, secondo Adorno, si delinea in opposizione a quello esistenzialista. Là esso è una situazione af-

³² Cfr. Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 20.

³³ Sulla “caduta” delle categorie drammatiche e sul “comico” in Beckett cfr. la lettura di M. Cacciari, *Hamletica*, Adelphi, Milano 2009, in particolare pp. 75-107.

³⁴ *Tentativo di capire il “finale di partita”*, cit., p. 94.

³⁵ Ivi, pp. 113-114.

fettiva (*Befindlichkeit*). Una categoria dell'esserci "ridotta in idea trasparente e poi arricchita di illustrazioni". Qui, in Beckett, cos'è l'assurdo?

In Beckett [...] Il procedimento poetico si abbandona a lei [all'assurdità] senza secondi fini, ed essa viene privata di quell'universalità teorica che nell'esistenzialismo – dottrina dell'indissolubilità del singolo che esiste – la unisce nonostante tutto con il *pathos* occidentale dell'universalità e della durevolezza.³⁶

In Beckett l'assurdo viene svuotato dell'elemento universale che lo costituisce come "idea", la sua opera demolisce "i caratteri del senso dell'esserci"; ciò che resta sono "meste particolarità che si beffano del concetto" alla stregua di "utensili di un'abitazione di fortuna: ghiacciaie, paralisi, cecità, sgradevoli funzioni corporali, tutto in attesa evacuazione".

Qui l'assurdità non è categoria della condizione umana. È presenza mimetica. Essa si mostra. Mostrandosi, e dunque *essendo* assurdità, vanifica il concetto stesso di assurdità, l'assurdo come "idea". L'assurdo non è un discorso possibile. È l'infrangersi delle connessioni di senso nella mera, brutta datità della parola vana, del gesto vuoto, della domanda retorica a sua insaputa. Balbettio.

L'assurdità beckettiana viene conseguita anche sul piano della dialettica formale immanente. *Il non significare nulla diventa l'unico significato del suo teatro*. Lo spavento più micidiale che possono provare i personaggi del dramma, o addirittura lo stesso dramma divenuto oggetto di parodia, è lo spavento fintamente comico di poter significare ancora qualcosa:

HAMM: Non può darsi che noi... che noi... si abbia un qualche significato?

CLOV: Un significato. Noi un significato! (breve risata) Ah, questa è buona.³⁷

L'unico significato del teatro beckettiano è, dunque, il non significare nulla.

E il *significato di non significare nulla* investe pienamente, naturalmente, il soggetto stesso. Tanto il singolo dell'esistenzialismo³⁸ che l'unità spirituale presupposta dall'idealismo.

La ferrea ragione di realtà e di personaggi cui questo dramma si limita e con cui riesce a tirare avanti, è tutt'uno con ciò che rimane del soggetto, dello spirito e dell'anima al cospetto della catastrofe permanente: dello spirito,

³⁶ Ivi, p. 94.

³⁷ Ivi, p. 116.

³⁸ "Le catastrofi cui si ispira *Finale di partita*, hanno mandato all'aria quell'individuo la cui sostanzialità e assolutezza costituiva l'elemento in comune di Kierkegaard, Jaspers e la versione sartriana dell'esistenzialismo", ivi, pp. 102-103.

scaturito dalla mimesi, rimane la ridicola imitazione; dell'anima, regista di se stessa, la disumana sentimentalità; del soggetto, la sua determinazione più astratta, cioè di esserci e per ciò stesso di essere in colpa.

Le figure di Beckett si comportano in una maniera primitivo-behaviouristica corrispondente alle condizioni che ci sarebbero dopo la catastrofe: esse sono talmente mutilate da questa che non potrebbero reagire diversamente. Sono mosche che si contraggono dopo che lo scacciamosche le ha già mezzo spapolate. [...] I soggetti, completamente ricacciati su se stessi, assenza di mondo fatta carne, non sono altro che le meschine cose reali del loro mondo raggrinzito a necessità corporale, vuote *personae* davvero ridotte a vuoti corpi di risonanza.³⁹

L'uomo qui non è unità spirituale, non è soggetto, non è sintesi di esperienza, è mero corpo, anzi "utensile". Conglomerato basico di istanze fisiologiche, "carattere basilare dell'essere" la cui unica esperienza è ristretta e casuale. "La pretesa dell'individuo" all'autonomia e all'essere, all'esserci, è diventata, ci dice Adorno attraverso Beckett, inattendibile: "Il nome generale della specie uomo non si adatta al paesaggio linguistico beckettiano".⁴⁰

Tanto è "deteriorato"⁴¹ l'individuo, tanto è bruciato il soggetto, quanto la sua "situazione".

Le situazioni beckettiane di cui si compone questo dramma sono la negazione di una realtà investita di senso. Il loro modello è dato dalle situazioni dell'esperienza empirica: queste, non appena isolate, vengono private – attraverso la perdita dell'unità della persona – del loro nesso psicologico, razionale in quanto volto a uno scopo, e acquistano un'espressione irresistibile, l'espressione dell'orrore.⁴²

Il soggetto è soggetto sempre situato. La sua presunta unità risponde a un contesto, a una circostanza. Il venir meno del soggetto svuota dall'interno l'esperibilità stessa dell'essere situati-circondati in/da un contesto in cui risiedere.

Al medesimo dileguare è soggetto il linguaggio, nel modo, ci dice Adorno, di un "divieto linguistico".⁴³

Tutta l'opera è edificata su un divieto linguistico. Ma questo divieto non si traduce nell'eliminazione del linguaggio, o nella sua trasmutazione in suono privo di valore semantico. L'aporia dell'insormontabilità

³⁹ Ivi, p. 105.

⁴⁰ Ivi, p. 102.

⁴¹ Ivi, p. 114.

⁴² Ivi, p. 107.

⁴³ Ivi, p. 116.

dell'elemento significante del linguaggio viene completamente assunta volgendo il linguaggio contro se stesso, facendolo diventare strumento della sua stessa assurdità.

Invece di tentare di liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il puro e semplice suono, Beckett trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clown le cui ciarle diventano nonsenso nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso.⁴⁴

Dunque, se il dramma beckettiano si regge su un divieto linguistico, sul divieto di significare, questo divieto è fatto essere dal linguaggio stesso, non dal suo togliimento.

Qui emerge l'ambivalenza del linguaggio. Che è linguaggio strumentale e identificante nel suo dispiegamento discorsivo, ed è questo linguaggio che Beckett porta a svuotamento; ma il linguaggio, in quanto linguaggio dell'arte, è anche ciò che porta a espressione il rimosso, il sommerso, il non identico, proprio facendosi espressione della propria assurdità. Il linguaggio all'opera nell'opera d'arte *imita* un senso che non c'è più. *Imitandolo* ne denuncia la deflagrazione, rende sonora la sua assenza, e con ciò indica l'altro da sé, il riscatto del senso come utopia.

In forma di conclusione...

Alla luce dell'analisi adorniana del testo beckettiano si possono ripercorrere, per concludere, le declinazioni della specifica forma di trascendenza emergente dalla teoria estetica del francofortese, una trascendenza che abbiamo visto darsi come immanente alle connessioni che costituiscono le opere d'arte e che ne determinano l'"enigma" chiamando a sé il pensiero, l'interpretazione estetica.

La trascendenza dell'arte consiste innanzitutto nella sua eccedenza rispetto alla datità empirica, nel "di più" che sopravanza la mera apparenza dell'opera. L'opera rinvia oltre sé. *Finale di partita* è *di più* di una mera esecuzione di un dispositivo drammatico. *Finale di partita* è non solo *l'altro dell'empiria*, ma tutto nel dramma *diventa un altro*.

Questa "ulteriorità" si complica immediatamente nel segno del "negativo", nell'osservare cioè lo specifico rapporto tra l'apparenza dell'opera e il "reale" e tra l'apparenza dell'opera e il "senza apparenza", il "vero". Nell'apparenza, *il di più* è infatti qualcosa che non c'è, assenza effetti-

⁴⁴ Ivi, p. 117.

va, mancanza di ciò che potrebbe essere e che non è. In questo modo la trascendenza dell'arte è la sua utopia, nella forma della possibilità di un essere altrimenti dall'abiezione dell'esistente. Così, il "non significare nulla" del dramma beckettiano non è il contenuto dell'opera, non è rappresentato come suo messaggio, il *non senso* accade come *di più* della manifestazione attuale del dramma e accade appunto nel modo dell'assenza, della negazione determinata, come una catastrofe del senso radicale e inaggirabile, e che tuttavia, con l'espressione della sua assenza, chiama al cospetto dell'apparenza dell'opera la sua possibilità di esistenza.

Nella lettura adorniana, l'opera di Beckett diventa così esemplare dell'*utopia velata di nero* inscritta nell'arte autentica; utopia come trascendenza "negativa" immanente nell'opera della possibilità dell'altrimenti.

La dialettica interna al dramma, che procede per negazioni determinate, mettendo in scena "la contraddizione permanente dell'assurdo", la privazione del senso, l'ammutolimento della ragione e del suo linguaggio, dà espressione a quell'altrimenti dalla cattiva realtà che solo risponde al *significato di non significare nulla*, come possibilità di redenzione del senso. L'attrito insormontabile della negazione, la sua irriducibilità, la sua opposizione all'immutabile suono della catastrofe, apre all'al di là di sé, dischiude l'orizzonte a ciò che non è.

Dalle opere d'arte traluce silente un "sarebbe", sullo sfondo di un "non è".⁴⁵

L'utopia dell'arte, la sua promessa di felicità, non può che originarsi dalla negatività⁴⁶, trarre da essa la sua necessità. L'utopia non è altrove, pur tendendo all'altrove. Non è orizzonte ideale verso cui procedere, verso cui fuggire, bensì trattenimento dell'alterità nella presenza dell'apparenza dell'opera, "luogo" inesausto di "resistenza".

⁴⁵ *Teoria Estetica*, cit., p. 142.

⁴⁶ Cfr. Tavani, *op. cit.*, p. 294.

The Immanent Transcendence of the Negative Utopia. Adorno on Beckett's *Endgame*

First of all the essay aims to shed light on the fact that Adorno's entire aesthetic "discourse" refers to the dimension of transcendence. Its second purpose is to illustrate the way in which this is manifested in the inherent logic of the work of art.

In the first part of the text, therefore, an attempt is made to clarify the role that the dialectic's "negative" plays in Adorno's conception of art, in order to show how this negativity becomes, in the work of art, the crucial device of an immanent transcendence in the work of art itself, in the name of utopia. In the second part the contribution turns back to the analysis that Adorno reserves for Beckett's *Endgame*, an analysis that will allow us to grasp the meaning of *the immanent transcendence of the negative utopia* of art "on the field" of Beckett's work.

KEYWORDS: Aesthetics; Theology; Transcendence, Negative Dialectics, Utopia