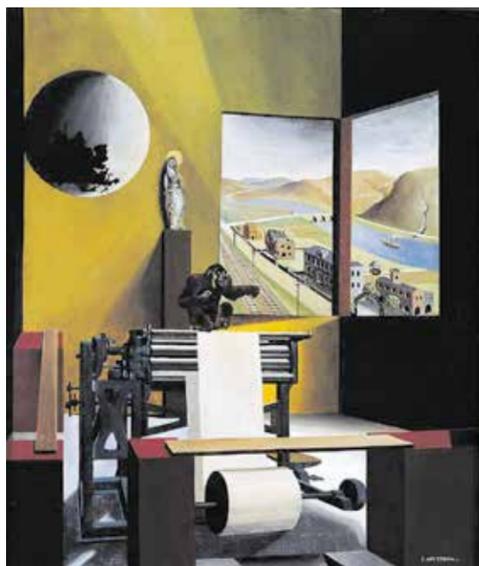


pensiero
tedesco/1

ADORNO

Scritto fra il '37 e l'anno successivo,
il saggio su *Wagner* rivela, a un tempo,
il rapporto di Adorno con la filosofia
tedesca, la svolta marxista degli anni '30,
il confronto vitale con Walter Benjamin

Carl Grossberg,
Sala macchine, 1925;
in basso:
Mariano Fortuny
y Mandrazo,
Ciclo wagneriano, 1896
(*La Valkiria*),
Wotan colpisce la roccia



T.W. ADORNO, «INTRODUZIONE ALLA DIALETTICA», ETS

Esercizi di resistenza alla assegnazione di un'identità concettuale

di ROLANDO VITALI

Troppo spesso schiacciato su opposizioni binarie, come quella celeberrima tra Stravinskij e Schönberg, rappresentanti l'uno della «reazione» l'altro del «progresso», il pensiero di Adorno è stato, in realtà, tutto attraversato da uno spirito dialettico, come testimoniano – se non altro – la *Dialettica dell'illuminismo*, scritta con Max Horkheimer, e soprattutto la *Dialettica Negativa*, somma filosofica della maturità. L'immagine del filosofo autoreferenziale, chiuso in uno snobismo culturale che ne fa il più intransigente tra gli apocalittici è smentita via via anche dalle numerose lezioni che a partire dal 1949 Adorno tenne all'Università di Francoforte, e che mentre testimoniano l'immediatezza e il movimento vivo della parola parlata, non perdono in precisione e anzi permettono di assistere a un pensiero quanto mai plastico e flessibile.

Di questo vasto materiale didattico, ancora largamente inedito in Italia, è stato ora tradotto un corso in ogni senso fondamentale, quello del 1958 dedicato proprio alla *Introduzione alla dialettica* (ETS, pp. 238, €25,00), che riproduce minuziosamente l'edizione tedesca, compreso il ricco apparato di note, ed è curato con rigore e padronanza da Giovanni Zanotti, già autore per il Mulino della nuova edizione dei *Tre studi su Hegel*.

L'aspetto più eclatante di queste lezioni è proprio la capacità di Adorno, troppo spesso trascurata, di articolare vicendevolmente non solo forma espositiva e contenuto concettuale, ma anche discorso teoretico e immediatezza quotidiana, ottenendo un vero e proprio esercizio di dialettica viva, ricavata dice Adorno – per «negazione determinata», interrogandone i preconcetti più frusti ed abusati. Il procedere argomentativo delle lezioni può così saltare di

sinvolatamente dal confronto con il testo hegeliano all'esempio tratto dalla quotidianità, dalla formulazione teoretica più rigorosa alla decostruzione dei luoghi comuni del pensiero filosofico, arrivando a riguardare le condizioni materiali di vita dei lavoratori delle miniere.

Come l'essenza per Hegel non è qualcosa che possa semplicemente essere rinvenuto, accertato, perché consiste invece nel movimento stesso della cosa, nel nesso intrinseco che ne determina le diverse manifestazioni, così la dialettica non viene determinata da Adorno come procedura, come schema di pensiero, ma viene fatta emergere nel confronto sistematico con il proprio oggetto. Tuttavia, questa intrinseca mobilità del pensiero dialettico non va confusa con una forma di relativismo decostruttivo, e nemmeno con l'esercizio secolarizzato di una teologia negativa: la cosa del pensiero, ossia quel contenuto che non si lascia mai ridurre integralmente al concetto, non è presente in un al di là del pensiero discorsivo, né esiste alcun luogo originario dal quale potrebbe essere attinto o custodito. Il pensiero dialettico chiama questo contenuto «negativo» appunto perché la sua determinatezza non si offre all'intuizione, all'evento, o alla (de)costruzione arbitraria, ma emerge solo nella frizione con il concetto.

La dialettica a cui lavora Adorno implica quindi il tentativo di mantenere tutta la coerenza del pensiero determinante, senza cedere alla sua violenza identificante. Esercizio di riflessione che non si contenta mai dei propri risultati, la dialettica trae anzi il proprio criterio esclusivamente dalla resistenza che la cosa stessa oppone all'identità concettuale. E proprio di questo esercizio offrono esempio le lezioni ora tradotte, che restituiscono l'immagine viva di un filosofo lontano dalle atmosfere autocompiaciute dell'Hôtel Abisso in cui molti si ostinano a relegarlo.

Così canta l'eternità del nulla è successo

di ORESTE BOSSINI

Quando raggiunge l'altura, dopo aver violato l'impenetrabile muro di fuoco tracciato da Wotan per proteggere il profondo sonno della figlia Brünnhilde, Siegfried scorge, in mezzo agli ultimi vapori della nebbia, la sagoma di un cavallo addormentato: «Che riposa assopito, laggiù/ nell'ombrosa abetaia?/ Un destriero gli è,/ che sosta in profondo sonno!»: così, l'antiquata traduzione degli anni Trenta di Guido Manacorda. Da questo celebre passo del terzo Atto di *Siegfried* Adorno prende spunto per definire magistralmente il concetto di aura applicato al teatro di Wagner.

Il cavallo – simbolo più antico della spada di Siegfried e del Walhalla degli dèi – è forse, secondo Adorno, l'unica figura che affiora direttamente dal mondo preistorico nella mitologia wagneriana. Siegfried prende lentamente coscienza del nuovo mondo in cui è precipitato superando la prova del fuoco, ma prima che il suo Io profondo s'infiammi d'amore, il suono dell'orchestra racconta un tempo arcaico, proveniente da una eredità ancestrale evocata da accordi stagnanti, in pianissimo, sui quali resta sospeso come un lieve vapore il tema delle Valchirie. Il cavallo conosce gli uomini più a fondo di quanto gli eroi del dramma conoscano loro stessi.

Adorno scrive nel 1937, in uno degli appunti sparsi sulla musica moderna e raccolti nel 1963 con il titolo *Quasi una fantasia*. È

qui che si trova la celebre frase riportata in epigrafe all'inizio del *Versuch über Wagner*: «Pferde sind die Überlebenden der Helden», i cavalli sono i sopravvissuti degli eroi. Non è tutto. Anche Brünnhilde, risvegliata alla vita e all'amore, volge dolcemente lo sguardo verso il cavallo: «Vedo là Grane,/ il mio gioioso cavallo:/ come vispo egli pasce,/ che con me ha dormito!». La traduzione di Manacorda nasconde una sfumatura importante: in realtà, infatti, non viene chiamato *gioioso*, bensì, con termine cristiano, *selig*, benedetto: Brünnhilde ha dormito con il cavallo come suo sposo, in una sorta di unione consacrata.

L'attacco a Boulez

Non è un mistero che Adorno e la moglie Gretel usassero chiamarsi, in privato, con nomignoli da cavalli: l'epigrafe e la dedica a Gretel del *Versuch*, nel 1952, allude quindi a qualcosa di molto personale nel rapporto di Adorno con Wagner, e riflette l'articolata allegoria sullo sfondo di questo libro, in cui figurano il rapporto con la filosofia tedesca, in primis Hegel e Nietzsche, la svolta marxista degli anni Trenta, il problematico e vitale confronto con il pensiero di Walter Benjamin.

Quando nel 1966 Mario Bortolotto tradusse in italiano il *Versuch*, in un libro Einaudi che accorpava un altro saggio di Adorno su Mahler, il pubblico italiano era ancora ignaro della quantità di temi che si affollano dietro il nome di Wagner. Non il curatore, però, che nella sua prefazione colloca giustamente la lettura di Wagner alla quale Adorno ci

introduce sullo sfondo della critica a Nietzsche, intuendo i numerosi, invisibili fili che legano questa celebre e assai discussa interpretazione ai rapporti sociali borghesi e al confronto ostinato che Adorno istituiva con il marxismo eretico, antidogmatico dell'ultimo Benjamin. Lo sguardo critico di Bortolotto è tanto più sorprendente se si pensa che negli anni Sessanta non era stato ancora divulgato il laborioso canovaccio del *Passagen-Werk*, termine di paragone essenziale per comprendere molte sfumature del disaccordo tra Benjamin e Adorno sul rapporto tra struttura e sovrastruttura, ma anche per misurare il profondo fascino intellettuale esercitato dall'autore dei *Passaggi* sul pensiero del più giovane amico.

In quegli anni, Bortolotto stava lavorando a *Fase seconda*, uscito nel 1969, la più alta sintesi di quella breve ma incandescente esperienza di pensiero musicale conosciuta con l'etichetta di *Neue Musik*, e la sua immagine di Adorno, mentre poteva permettersi di prescindere dall'ortodossia delle prime traduzioni coordinate da Renato Solmi, era largamente influenzata dall'infuocato dibattito suscitato dal saggio sull'*Invecchiamento della musica moderna*, nato da un intervento radiofonico del 1954: in quelle pagine Adorno attaccava frontalmente la neo avanguardia di Darmstadt, a cominciare dal suo più intransigente teorico, Pierre Boulez, sostenendo come quella musica che si pretendeva nuova era in realtà invecchiata prematuramente. In Italia, il saggio di Adorno, incluso nella raccolta *Dissonanze*, aveva destato un relativo scalpore, ma in area tedesca l'attacco a Darmstadt aveva provocato una lunga scia di polemiche, guidate dall'allievo e critico musicale Heinz-Klaus Metzger, che aveva minato l'immagine granitica del grande teorico del modernismo musicale.

Fra Londra e New York

Il saggio su Wagner, ora riproposto a cura e con la postfazione del 1966 di Bortolotto dall'editore Abscondita (pp. 152, €20,00) è stato scritto, come la maggior parte dei *musicalia* di Adorno, prima della guerra, tra l'autunno del 1937 e l'inizio del 1938, appena prima d'imbarcarsi per gli Stati Uniti. Quattro dei dieci capitoli del libro apparvero con il titolo di *Fragmente über Wagner* nel primo doppio fascicolo del 1939 della *Zeitschrift für Sozialforschung*, pubblicata in esilio da Max Horkheimer, accanto al saggio su Baudelaire di Benjamin, che aveva ammirato il lavoro di Adorno conosciuto nel corso del loro ultimo incontro a Sanremo nel gennaio del 1938. I *Fragmente* erano il più rilevante contributo critico su Wagner degli anni Trenta dopo gli scritti di Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners* del 1933 e *Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen»* del 1938, volutamente ignorati da Adorno (così come da Bortolotto), che rivolge la sua attenzione critica unicamente verso l'altro grande pamphlet antiwagneriano, quello di Nietzsche.

La demistificazione di Wagner, in altre parole, è per Adorno anche una polemica sul pensiero negativo di Nietzsche, e sulla sua radice nel nichilismo passivo di Schopenhauer. Dopo la guerra, e soprattutto dopo la morte di Schönberg nel 1951, Adorno riprende in mano il manoscritto, nato in seno al lavoro critico sull'Ottocento borghese sviluppato assieme a Horkheimer negli anni Trenta, e lo pubblica integralmente con il titolo di *Versuch über Wagner*, segnalando dunque il carattere di ricerca, di tesi ancora da esplorare, e rivedendone alcune parti alla luce delle nuove ricerche biografiche, in particolare gli ultimi due volumi della monografia di Ernest Newmann.

SEGUE A PAGINA 4

Abscondita riedita il celebre saggio, con la postfazione di Mario Bortolotto, che lo situa sullo sfondo della critica a Nietzsche

