

VERSO LIBERO, PROSA MUSICALE E CRITICA DELLA CULTURA
LETTURA DELL'AFORISMA 142 DEI *MINIMA MORALIA*

Elisabetta Mengaldo

Università degli Studi di Padova
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8102-6787>

ABSTRACT IT

Il saggio prende in esame l'aforisma 142 (*Ed il canto tedesco vi si adegua*) dei *Minima Moralia* di Theodor W. Adorno, testo di difficile decifrazione non solo per la sua contorta sintassi, ma anche per via dei molti e spesso impliciti riferimenti culturali di cui è costellato. In questa densa miniatura, Adorno fa interagire storia letteraria e musicale, paragonando la storia del verso libero con quella della prosa musicale e giungendo alla conclusione che la moderna prosa «accuratamente lavorata», e quindi affine al verso libero, sorge nel tentativo di conciliare il fascino metafisico e sacrale del verso con la secolarizzazione del linguaggio, cercando dunque di non ricadere nel 'mito', ma al contempo di salvare il linguaggio moderno dalla standardizzazione e mercificazione.

PAROLE CHIAVE

Theodor W. Adorno; Verso libero; Prosa musicale; Friedrich Hölderlin; Arnold Schönberg; Walter Benjamin.

TITLE

Free verse, musical prose and cultural criticism. A close reading of the aphorism 142 from *Minima Moralia*.

ABSTRACT ENG

The essay examines aphorism 142 (*German song accords with this*) from Theodor W. Adorno's *Minima Moralia*. This text is difficult to decipher not only because of its intricate syntax, but also because of the many and often implicit cultural references that punctuate it. In this dense miniature, Adorno makes history of literature and history of music interact, comparing free verse poetry with musical prose and coming to the conclusion that modern 'carefully elaborated' prose – akin to free verse – arises in an attempt to reconcile the metaphysical and sacred charm of verse with the secularisation of language, thus attempting not to fall back into 'myth', but at the same time to save modern language from standardisation and commodification.

KEYWORDS

Theodor W. Adorno; Free verse; Musical prose; Friedrich Hölderlin; Arnold Schönberg; Walter Benjamin.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Elisabetta Mengaldo insegna Letteratura tedesca all'Università di Padova. Dopo un dottorato in cotutela (Siena e Hildesheim), ha lavorato presso la Freie Universität di Berlino e presso gli atenei di Greifswald e Hannover. Si è occupata di lirica tedesca del Novecento (*L'ultimo oro di stelle cadute. Strutture e genesi testuale della lirica di Trakl*, Pacini 2009), di interazione tra scienza e letteratura nel Settecento tedesco (*Zwischen Naturlehre und Rhetorik. Kleine Formen des Wissens in Lichtenbergs Sudelbüchern*, Wallstein 2021) e di retorica e poetica di testi filosofici (Nietzsche, Marx, Adorno). È attualmente in corso di stampa *Retorica e polemica nel Capitale di Marx*.

Elisabetta Mengaldo, *Verso libero, prosa musicale e critica della cultura. Lettura dell'aforisma 142 dei "Minima Moralia"*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 176-188.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22167>

Il testo su cui verteranno le prossime pagine¹ è tratto dalla terza parte dei *Minima Moralia. Meditazioni della² vita offesa* (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*) di Theodor W. Adorno. Questa raccolta saggistico-aforistica, pubblicata nel 1951 per l'editore Suhrkamp, ha notoriamente goduto di grande fortuna soprattutto in Italia, non da ultimo per merito della magistrale traduzione di Renato Solmi e della sua intelligente introduzione alla prima edizione Einaudi (1954). Questa, tuttavia, non era integrale, e anche il testo 142 era stato omissso dalla selezione operata da Solmi; nell'ambito della vivace ricezione italiana dell'opera esso è dunque rimasto, come altri, in ombra. Solo nella successiva edizione del 1979, a cura di Leonardo Ceppa, sono stati accolti gli aforismi mancanti, sempre tradotti da Solmi.

Della «triste scienza» di cui parla Adorno nella dedica a Max Horkheimer – rovesciando la *Gaia scienza* nietzscheana – Adorno vuole presentare all'amico «alcune briciole». ³ Nei *Minima Moralia* il piccolo si rivela essere allo stesso tempo elemento strutturale e programmatico, diagnosi e terapia delle malattie moderne. Infatti, se da un lato il dettaglio effimero apre all'osservatore degli scorci di verità preclusi a studi sociologici a tutto tondo, d'altra parte solo nei piccoli dettagli dell'esperienza individuale è possibile ravvisare ancora delle tracce di soggettività in tempi che per Adorno sono inesorabilmente iscritti nel segno della decadenza del soggetto: «Nell'epoca del suo disfacimento, l'esperienza che l'individuo ha di sé e di ciò che gli accade contribuisce di nuovo ad una conoscenza a cui esso, viceversa, era di ostacolo finché si presentava – intatto e positivo – come la categoria dominante». ⁴ Proprio in virtù del suo carattere provvisorio ed “euristico”, il genere saggistico-aforistico viene rivendicato a più riprese come l'unico in grado di rispondere a tali esigenze filosofiche, perché opposto sin da Nietzsche all'idea soprattutto hegeliana di sistema filosofico chiuso, teleologico e tendente sempre alla comprensione di una «totalità armonica» ⁵ oggi scomparsa. Adorno ribadisce questo punto nella prefazione, pur riconoscendo il proprio debito nei confronti della dialettica hegeliana (passata per il filtro del marxismo), metodo imprescindibile per il pensiero e

¹ Il presente saggio costituisce una traduzione fortemente rielaborata della seconda parte di un mio testo uscito in tedesco: Elisabetta Mengaldo, «Zuflucht vor der Totale». *Dialektik und Konstellationen in zwei Texten der "Minima Moralia"*, in NICOLAS BERG, DIETER BURDORF (hrsg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2014, pp. 195-213.

² La preposizione *di* invece che *da* non solo introduce un'ambiguità sintattica – non presente nell'originale – tra genitivo soggettivo e oggettivo, ma soprattutto non rende a mio avviso l'incisività contenuta nel complemento di provenienza, e non di semplice specificazione, dell'originale tedesco (*aus*): sarebbe pertanto preferibile tradurre “dalla vita offesa” anziché “della vita offesa”.

³ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Dedica*, in ID., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), trad. italiana di Renato Solmi, introduzione e nota all'edizione 1994 di Leonardo Ceppa, Einaudi, Torino 1994 (ed. or. italiana ivi, 1954), p. 3. Da ora in poi citato come MM seguito dal numero di aforisma (a parte le citazioni dalla *Dedica*) e dalla pagina.

⁴ MM, p. 7.

⁵ MM, p. 5.

la scrittura adorniani. D'altra parte, già nella sua prolusione *Die Aktualität der Philosophie* (1931), Adorno aveva affermato perentoriamente che la filosofia moderna non può più aspirare alla comprensione del tutto, ma proporre interpretazioni valide solo come «composizione del minuscolo» («Zusammenstellung des Kleinsten») e tramite la «costruzione di figure e immagini a partire da elementi isolati della realtà». ⁶ I *Minima Moralia* costituiscono il tentativo più incisivo di realizzare quella poetica della scrittura provvisoria, frammentaria e non sistematica teorizzata negli stessi anni in un testo programmatico come *Il saggio come forma* (1954). Anch'essa, d'altra parte, si configura come sintomo e reazione allo stesso tempo: da un lato la dispersione testuale in tante piccole osservazioni riflette la frantumazione cui è esposta la vita dell'individuo nella società moderna. D'altro canto, per la medesima ragione la scrittura frammentaria diviene l'unica in grado di gettare uno sguardo non sbrigativo a tutte quelle forme di soggettività che rischiano di venire fagocitate dall'«unanimità totalitaria». ⁷

Dell'aforisma 142, sicuramente uno dei più sibillini dei *Minima Moralia*, si fornisce qui di seguito l'originale tedesco seguito dalla traduzione:

Dem folgt deutscher Gesang. – Den freien Vers haben Künstler wie George als Missform, als Zwitter von gebundener Rede und Prosa verworfen. Sie werden darin von Goethe und von Hölderlins späten Hymnen widerlegt. Ihr technischer Blick nimmt den freien Vers hin, wie er sich gibt. Sie machen sich taub gegen die Geschichte, die seinen Ausdruck prägt. Nur im Zeitalter ihres Verfalls sind die freien Rhythmen nichts als untereinander gesetzte Prosaperioden von gehobenem Ton. Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über die Subjektivität hinausdrängt. Er wendet das Pathos des Metrions gegen dessen eigenen Anspruch, strenge Negation des Strengsten, so wie die musikalische Prosa, von der Symmetrie der Achttaktigkeit emanzipiert, sich den unerbittlichen Konstruktionsprinzipien verdankt, die in der Artikulation des tonal Regelmäßigen heranreifen. In den freien Rhythmen werden die Trümmer der kunstvoll-reimlosen antiken Strophen beredt. Fremd ragen diese in die neuen Sprachen hinein und taugen kraft solcher Fremdheit zum Ausdruck dessen, was in Mitteilung sich nicht erschöpft. Aber unrettbar geben sie der Flut der Sprachen nach, in denen sie aufgerichtet waren. Brüchig nur, mitten im Reich der Kommunikation und durch keine Willkür von diesem zu scheiden, bedeuten sie Distanz und Stilisierung, inkognito gleichsam und privilegienlos, bis in solcher Lyrik wie der Trakls die Wellen des Traums über den hilflosen Versen zusammenschlagen. Nicht umsonst war die Epoche der freien Rhythmen die französische Revolution, der Einstand von Menschenwürde und -gleichheit. Aber ist nicht das bewusste Verfahren solcher Verse ähnlich dem Gesetz, welchem Sprache überhaupt in ihrer bewußtlosen Geschichte gehorcht? Ist nicht alle gearbeitete Prosa eigentlich ein System

⁶ THEODOR W. ADORNO, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 1 (*Philosophische Frühschriften*), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, p. 335 (trad. di chi scrive).

⁷ MM, p. 7.

freier Rhythmen, der Versuch, den magischen Bann des Absoluten und die Negation seines Scheins zur Deckung zu bringen, eine Anstrengung des Geistes, die metaphysische Gewalt des Ausdrucks vermöge ihrer eigenen Säkularisierung zu erretten? Wäre dem so, dann fiel ein Strahl von Licht auf die Sisyphuslast, die jeder Prosaschriftsteller auf sich genommen hat, seitdem Entmythologisierung in die Zerstörung von Sprache selber übergegangen ist. Sprachliche Don Quixoterie ward zum Gebot, weil jedes Satzgefüge beiträgt zur Entscheidung darüber, ob die Sprache als solche, zweideutig von Urzeiten her, dem Betrieb verfällt und der geweihten Lüge, die zu diesem gehört, oder ob sie zum heiligen Text sich bereitet, indem sie sich spröde macht gegen das sakrale Element, aus dem sie lebt. Die asketische Abdichtung der Prosa gegen den Vers gilt der Beschwörung des Gesangs.⁸

Ed il canto tedesco vi si adegua. Il verso libero è stato condannato da artisti come Stefan George come una forma degenerare, come un ibrido inammissibile di poesia e di prosa. Essi sono confutati, su questo punto, dall'esempio di Goethe e degli ultimi inni di Hölderlin. Il loro sguardo tecnicamente esercitato prende il verso libero così com'è, nella sua apparenza esteriore. Essi non hanno orecchio per la storia, che ne determina l'espressione e ne foggia il valore. È solo nell'epoca della loro decadenza che i ritmi liberi non sono che periodi in prosa di tono elevato separati regolarmente da un a capo. Dove il verso libero si rivela come una forma autonoma a sé stante, si vede che è scaturito dalla strofa rigida da cui la soggettività aspira ad evadere. Esso rivolge l'empito del metro contro il suo proprio assunto, negazione rigorosa dell'estremo rigore, allo stesso modo in cui la prosa musicale, emancipata dalla simmetria dell'ottava, deve la sua esistenza agli inesorabili principî costruttivi che sono maturati nell'articolazione della regolarità tonale. Nei ritmi liberi le rovine delle strofe classiche, costruite con arte e senza rima, riprendono a parlare. Esse affiorano, come qualcosa di estraneo, alla superficie delle nuove lingue e valgono proprio grazie a questa estraneità ad esprimere e significare ciò che non si esaurisce nella comunicazione. Ma è inevitabile che esse siano travolte dalla corrente delle lingue nelle quali sono state innalzate. Solo in nodo parziale e frammentario, in mezzo al regno della comunicazione e senza che sia possibile separarle con alcun arbitrio da esso, esse acquistano un significato di distacco e di stilizzazione, restando, per così dire, in incognito e senza alcun privilegio, finché in una lirica come quella di Trakl le onde del sogno si richiudono sopra i versi impotenti. Non per nulla l'epoca dei versi liberi è stata quella della rivoluzione francese [sic], in cui la dignità e l'eguaglianza umana si sono trovate perfettamente in equilibrio. Ma il procedimento consapevole di questi versi non è forse simile alla legge a cui obbedisce la lingua in generale nella sua storia incosciente? Ogni prosa accuratamente lavorata non è, in fin dei conti, un sistema di ritmi liberi, il tentativo di far combaciare, di far corrispondere esattamente, il fascino magico dell'assoluto e la negazione della sua apparenza, uno sforzo dello spirito per salvare il potere metafisico dell'espressione proprio nell'atto e in virtù della sua secolarizzazione stessa? Se così fosse, un raggio di luce piovrebbe sulla fatica di Sisifo che ogni scrittore in prosa si è assunto da quando la demitizzazione è trapassata nella distruzione della lingua stessa. Il donchisciottismo linguistico è diventato un imperativo ineluttabile, perché

⁸ THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003 (ed. or. ivi, 1951), pp. 252-253.

la struttura di ogni periodo contribuisce a decidere se la lingua come tale, ambivalente fin dalle origini, è destinata a cadere in balia della routine amministrativa e della menzogna consacrata che ne fa parte, o si prepara al testo sacro, rendendosi inaccessibile e refrattaria all'elemento sacrale di cui vive. L'impermeabilità ascetica della prosa al verso è diretta, in ultima istanza, all'evocazione del canto.⁹

Adorno imposta la sua argomentazione collegando un problema di storia letteraria a uno di musicologia, stabilendo cioè un nesso tra l'allentamento del giogo metrico in poesia (versi liberi e/o ritmi liberi¹⁰) e la dissoluzione dello schema ritmico in musica fino a giungere alla cosiddetta "prosa musicale", libera da simmetrie formali, che negli anni Trenta Arnold Schönberg definì come «una rappresentazione diretta ed esplicita di pensieri senza rattoppi, senza accessori inutili e vuote ripetizioni».¹¹ Ma proprio questo riferimento implicito a Schönberg rafforza il nesso anche storico tra metrica e musica nonostante Adorno non vi si soffermi ulteriormente. Come spesso accade nella prosa aforistico-saggistica, e a maggior ragione in un testo eminentemente colto come i *Minima Moralia*, anche in questo caso gli elementi puramente informativi vengono omessi: il pieno dispiegamento dei contenuti e riferimenti impliciti è delegato alle conoscenze del lettore. Tra questi rientra il titolo, che cita il celeberrimo ultimo verso dell'inno in ritmi liberi *Patmos* di Hölderlin.¹² Per decifrare i titoli dei *Minima Moralia* è per lo più necessaria una conoscenza ulteriore, non esplicitata nel testo ma che si rivela poi fondamentale per comprenderlo correttamente.¹³ In questo caso Adorno rimanda implicitamente a una questione a lui particolarmente cara, elaborata qualche anno più tardi in un saggio che andrà poi a confluire nelle *Note per la letteratura*: Hölderlin è per lui non solo

⁹ MM 142, pp. 268-270.

¹⁰ Non è chiaro se Adorno distingue storicamente i due termini ("ritmi liberi" e "versi liberi"). I cosiddetti "ritmi liberi" sono un fenomeno caratteristico della metrica tedesca tra metà Settecento (sono stati introdotti da Klopstock e usati poi da Goethe e da Hölderlin) e inizio Ottocento. Essi sono sorti dalla progressiva dissoluzione dell'esametro dell'ode pindarica, ma la ricordano mantenendone alcune caratteristiche come il ritmo tendenzialmente dattilico, oltre che il registro alto del genere lirico nel quale vengono adoperati: si tratta quasi sempre di odi o inni. La denominazione "verso libero" è invece moderna e si orienta al *vers libre* del simbolismo francese; nel XX secolo viene impiegata per tutte le poesie che rinunciano a un metro regolare, ma non per forza alla rima (a differenza dei ritmi liberi che non sono mai rimati, proprio come i metri classici). Si veda in proposito HANS-JOST FREY, *Verszerfall*, in ID., OTTO LORENZ, *Kritik des freien Verses*, Lambert Schneider, Heidelberg 1980, pp. 31-42 nonché DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, pp. 121-128.

¹¹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms der Fortschrittliche*, in ID., *Stil und Gedanke*, herausgegeben von Frank Schneider, Reclam, Leipzig 1989, p. 118 (trad. di chi scrive). Si tratta del testo di una conferenza tenuta originariamente nel 1933. Sul concetto di prosa musicale cfr. HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, in HANS HEINRICH EGGBRECHT (hrsg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart 1995, pp. 250-269.

¹² FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2003, p. 326.

¹³ Sui titoli dei *Minima Moralia* e sulle influenze di Nietzsche e Benjamin nella tecnica di titolare gli aforismi cfr. ELISABETTA MENGALDO, *Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos "Minima Moralia"*, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 54, 2010, pp. 458-473.

il più grande poeta in ritmi liberi, ma è anche e soprattutto il poeta delle paratassi e delle serie o “costellazioni” di pensieri di benjaminiana memoria, che «evitano la gerarchia logica della sintassi subordinante», dando origine a una «trasformazione del linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio». ¹⁴ *Patmos*, in particolare, viene definita come «la più grandiosa struttura paratattica di mano hölderliniana». ¹⁵ Significativo è inoltre che anche nel saggio su Hölderlin la questione metrico-sintattica (pur intesa in senso molto lato) sia messa esplicitamente in rapporto con l'evoluzione dello stile musicale nell'Ottocento tedesco:

Come in musica, la tendenza abbraccia strutture più ampie. Hölderlin conosce forme che, in senso allargato, possono lecitamente chiamarsi in complesso paratattiche. La più nota di esse è *Metà della vita*. In una maniera che rammenta Hegel sono eliminate, come esteriori e inessenziali, mediazioni del tipo volgare, un elemento mediano esterno ai momenti che deve collegare; e ciò accade spesso anche nello stile dell'ultimo Beethoven; [...]

Nel suo secondo quartetto d'archi (op. 10, 1907/1908), considerato comunemente un'opera di passaggio, Schönberg non solo scardina il sistema tonale facendo virare la tonalità iniziale (fa diesis minore) verso l'atonalità, ma scavalca anche i limiti del genere quartetto inserendo, nel terzo e quarto movimento, una voce di soprano. Questa intona versi proprio di quel poeta che all'inizio dell'aforisma 142 di Adorno appare come un nemico del verso libero: Stefan George. ¹⁷ E un anno dopo, in *Das Buch der hängenden Gärten* (op. 15), Schönberg mette nuovamente in musica testi di George in composizioni che costituiscono un caso esemplare di prosa musicale rivolta contro le rigidità metriche dello stesso George: invece di rispettare la prosodia del verso, gli accenti vengono posti secondo la sintassi e il senso generale della lirica, cosicché il metro regolare ne risulta sciolto in una sorta di prosa poetica. ¹⁸

L'intenzione critica di Adorno non mira tuttavia unicamente a rivalutare tali forme “miste” contro il rifiuto di George (e del suo sguardo «tecnicamente esercitato») proprio in virtù della loro condizione ibrida; essa punta piuttosto, come si cercherà di dimostrare,

¹⁴ THEODOR W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in ID., *Note per la letteratura*, trad. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 150-151. A ragione Bernhard Böschstein scrive: «In questa miniatura non si cita mai. In *Paratassi*, invece, vengono ripetute parola per parola diverse serie paratattiche provenienti proprio da *Patmos*. La prima osservazione è un suggerimento; solo nel suo dispiegamento diviene del tutto comprensibile» (BERNHARD BÖSCHSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, in ANDREAS BERNARD, ULRICH RAULFF [hrsg.], *“Minima Moralia” neu gelesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, p. 116, trad. di chi scrive).

¹⁵ ADORNO, *Paratassi*, cit., p. 154.

¹⁶ Ivi, p. 152.

¹⁷ Si tratta delle liriche *Litanei* (“litania”) e *Entrückung* (“estasi”, “rapimento”). Si veda in proposito ARMIN SCHÄFER, *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Böhlau, Köln/Wien 2005, pp. 202-206.

¹⁸ Cfr. CALVIN SCOTT, *«Ich löse mich in tönen...»*. *Zur Intermedialität bei Stefan George und der zweiten Wiener Schule*, Frank&Timme, Berlin 2007, p. 105.

a spiegare storicamente tale ibridazione metrica e a legittimarla esteticamente in funzione di una critica militante della cultura. Va anzitutto notato che Adorno intende entrambi i concetti (“ritmi liberi” e “prosa musicale”) in senso dialettico, quando li definisce come «negazione rigorosa dell'estremo rigore» che rivolge «l'empito [*pathos*] del metro contro il suo proprio assunto». Ciò conduce al problema per lui sempre urgente del linguaggio, sospeso tra mito e *logos*, vale a dire tra la funzione originaria, “arcaica”, di mimesis / espressione e quella logica di designazione / comunicazione / giudizio. La questione starà a cuore ad Adorno tutta la vita, diventando uno dei nuclei della tarda *Teoria estetica*:¹⁹ ma già nel laboratorio dei *Minima Moralia* essa viene abbozzata a più riprese e con diverse sfumature, per esempio nei testi *Per la morale del pensiero* (MM 46) e *Morale e stile* (MM 64). Il primo si chiude con un gesto che assurge a figura allegorica: il pensatore moderno deve «essere nello stesso momento nelle cose e al di fuori delle cose; e il gesto del barone di Münchhausen, che si solleva dallo stagno afferrandosi per il codino, diventa lo schema di ogni conoscenza che vuol essere qualcosa di più che constatazione o progetto».²⁰ Il gesto di Münchhausen simboleggia un movimento paradossale che consiste nell'essere contemporaneamente dentro e fuori dalle cose, dunque di usare il linguaggio per criticare il linguaggio stesso. Tali paradossi dialettici sono frequentissimi nei *Minima Moralia*, e non sarà un caso che una delle figure retoriche più appariscenti della prosa di Adorno sia l'ossimoro.²¹ Il dentro-fuori de *Per la morale del pensiero* corrisponde, nell'aforisma 142, alla coppia vicinanza-distanza o familiarità-estraneità condensata nell'immagine delle «rovine» delle strofe classiche che «affiorano» alla superficie del linguaggio moderno per riportare quest'ultimo a una dimensione non puramente comunicativa: la constatazione storico-letteraria – il fatto che i ritmi liberi rappresentino originariamente un “residuo” dei metri classici – si trasforma in un argomento retorico volto ad avvalorare una tesi filosofica sulla natura del linguaggio.

Questa metafora, diffusa in Europa a partire dal XVIII secolo e poi in particolare con il Romanticismo e il suo culto delle rovine, in sé non stupisce. Assume però un valore

¹⁹ In una sezione intitolata *Critica e salvataggio del mito*, Adorno descrive l'atto artistico come un duplice movimento dello spirito: superamento del mito – il terrore soggettivo viene canalizzato nell'opera d'arte tramite il processo di oggettivizzazione – e insieme sua conservazione attraverso il trasferimento sul piano immaginativo. Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 159 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970). Così Adorno spiega il «carattere enigmatico» (*Rätselcharakter*) dell'arte come coesistenza di costruzione intellettuale e immediatezza mimetica.

²⁰ MM 46, p. 78.

²¹ Ecco alcuni esempi: «L'illuminismo non illuminato di Freud porta acqua al mulino dello scetticismo borghese» (MM 37, p. 62); «Ma la menzogna consiste in questo, che un'omosessualità rimossa si presenta come la sola forma approvata dell'eterosessualità» (MM 24, p. 43); «L'immagine della natura indeformata sorge solo nella deformazione, come antitesi a questa» (MM 59, p. 105); «L'intelligenza si trasforma immediatamente in stupidità di fronte al progresso regressivo» (MM 92, p. 166).

più significativo se messa in rapporto con la questione della distanza storica e della moderna estetica della discontinuità. Walter Benjamin l'aveva non a caso adoperata nella *Teoria del dramma barocco* per spiegare la differenza tra simbolo e allegoria, in un sottocapitolo intitolato *Rovina*: «L'allegoria si rivela, così, al di là della bellezza. Le allegorie sono, nel regno dei pensieri, quello che le rovine sono nel regno delle cose»;²² o ancora, molti anni più tardi, in un brano dei *Passages*, in relazione alla propria idea di Baudelaire come paladino dell'allegoria moderna:

Agli occhi dell'allegoria l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie, come l'arte. *L'art pour l'art* erige il regno dell'arte al di là dell'esistenza profana. A entrambi è comune la rinuncia all'idea della totalità armonica in cui, secondo la dottrina tanto dell'idealismo tedesco quanto dell'elettismo francese, arte ed esistenza profana si compenetrano a vicenda.²³

Al centro della teoria benjaminiana dell'allegoria, di decisiva importanza per Adorno, sta il problema della distanza. Mentre il simbolo, nella celebre definizione di Goethe, è immediata presenza dell'idea, l'allegoria è sempre rappresentazione; il simbolo esprime nella sua struttura metonimica l'identità di particolare e generale, mentre l'allegoria ne marca la distanza, caratteristica che permette a Benjamin di rivendicare la centralità di questa figura per l'estetica moderna e la sua rinuncia alla «totalità armonica».²⁴ Trent'anni dopo, Adorno non si limiterà a diagnosticare la perdita di tale totalità, ma la eleverà a programma dell'arte d'avanguardia che *deve* perseguire la scissione, la discontinuità e la disarmonia. Come spesso accade in Adorno, anche in questo caso le sue riflessioni estetiche si articolano al confine tra descrittivo e normativo. E, come nel saggio *Paratassi* su Hölderlin, il potenziale critico dell'arte è da ravvisare non tanto nella forza dell'enunciato, quanto nell'innovazione formale. Nella sua cogenza la questione venne scatenata dal noto dibattito su Auschwitz, dalla drastica tesi adorniana per cui scrivere lirica dopo Auschwitz è barbarico e infine – ed è questo che interessa qui – dalla meno nota parziale revisione di questa tesi nel saggio *Impegno* (*Engagement* in originale):

Ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso

²² WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco* (1925), nuova ed. italiana a cura di Alice Barale e Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 240 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974).

²³ WALTER BENJAMIN, *I "Passages" di Parigi* (1927-1940), in Id., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, vol. IX, Einaudi, Torino 2000, p. 357 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982).

²⁴ Sui concetti di allegoria e simbolo in Benjamin cfr. GUIDO BOFFI, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in VIRGILIO MELCHIORRE (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363 nonché WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, pp. 95-178 e BETTINE MENKE, *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Benjamin*, Fink, München 1991, pp. 161-238.

facto. Gli artisti più significativi della nostra epoca hanno seguito quest'ottica. L'intransigente radicalismo delle loro opere, proprio i momenti proscritti sotto l'accusa di formalismo, dà loro la terribile forza che manca alle ingenue poesie sulle vittime.²⁵

L'orrore dello sterminio vieta la ricerca dell'armonia formale che finirebbe per suggerire una falsa riconciliazione con il mondo dopo le atrocità accadute e dunque, indirettamente, per neutralizzarle. Solo le dissonanze e le rotture formali sono in grado di far intravedere l'utopia negandone insieme la realizzazione nel presente. Il vicolo cieco indica la via di scampo nel momento del fallimento.

Anche nel testo 142 dei *Minima Moralia* è una questione formale a fare da perno a un'analogia argomentazione filosofica: l'idea dell'indecidibilità tra verso e prosa incarnata dal verso libero permette infatti ad Adorno, nella seconda parte, di mettere in rapporto un'ipotesi sul lavoro artistico intenzionale («il procedimento consapevole di questi versi») con una teoria del linguaggio e della cultura («la legge a cui obbedisce la lingua in generale nella sua storia incosciente»). Adorno allarga qui la prospettiva a ogni tipo di prosa «accuratamente lavorata» (*durchgearbeitet*, lett. «elaborata in ogni dettaglio») che ha in comune con i ritmi liberi il tentativo di porre un freno alla prevaricazione del linguaggio secolarizzato e strumentale (questo significa la sua «demitizzazione») per mezzo della forza evocativa ed espressiva, quasi sacrale (così è da leggere «potere metafisico») insita nel linguaggio stesso fin dalle sue origini. Un'impresa chimerica, aggiunge Adorno, degna di Sisifo o di Don Chisciotte, che anela disperatamente a tener viva la sacralità della lingua rendendola «inaccessibile e refrattaria all'elemento sacrale di cui vive». Anche qui ritorna il motivo del movimento contraddittorio, paradossale, dell'indecidibilità tra «di qua» e «di là» presente in altri testi dei *Minima Moralia*.

Questo passo è particolarmente spinoso, ma si può tentare di affrontarlo riportando alla mente alcune celebri pagine del capitolo su Odisseo nella *Dialettica dell'illuminismo*, scritta pochi anni prima. Adorno e Horkheimer collegano il problema dello sviluppo della ragione strumentale e della funzione logica e comunicativa del linguaggio al motivo del canto del cigno della poesia incarnata dalle sirene:

L'epos non dice che cosa accade alle cantatrici dopo che la nave di Odisseo è scomparsa. Ma nella tragedia sarebbe stata certo la loro ultima ora, come per la Sfinge quando Edipo risolve l'indovinello, eseguendo il suo ordine e così rovesciandola. Poiché il diritto delle figure mitiche, che è il diritto del più forte, vive solo dell'ineseguibilità delle loro norme. [...] Dall'incontro felicemente mancato di Odisseo con le Sirene tutti i canti sono feriti, e tutta la musica occidentale soffre dell'assurdità del canto nella civiltà, assurdità che è tuttavia, ad un tempo, l'ispirazione di ogni musica d'arte.

Con la dissoluzione del contratto in seguito alla sua esecuzione letterale muta la posizione storica del linguaggio, che comincia a diventare designazione. [...] Dal

²⁵ THEODOR W. ADORNO, *Impegno* (1962), in ID., *Note per la letteratura*, cit., pp. 102-103.

formalismo dei nomi e dei decreti mitici [...] emerge il nominalismo, il prototipo del pensiero borghese. [...]»²⁶

Incontriamo qui un altro *Leitmotiv* adorniano, quello del superamento nonostante o addirittura *per mezzo* dell'adempimento: Ulisse, eroe già moderno perché tecnicamente attrezzato, inganna e distrugge il mito non ribellandosi direttamente a esso (atteggiamento che porterebbe inesorabilmente al fallimento), bensì riconoscendolo e onorandone l'arcaico potere. L'eroe "borghese" esaudisce il contratto mitico e insieme gli si sottrae attraverso l'astuzia, come il trucco del pensatore che, novello barone di Münchhausen, si "tira fuori" dal pantano del mondo moderno – dunque lo vince con l'osservazione critica – rimanendoci insieme dentro, facendosi per così dire contaminare.

Un movimento simile viene delineato nell'aforisma 142: il pensatore moderno si trova a nuotare nel linguaggio dissacrato della comunicazione e della «routine amministrativa», e a dover insieme tentare incessantemente di tirarsene fuori porgendo ancora ascolto al canto delle sirene – la poesia – perché questo non soccomba del tutto. Deve eseguire per così dire un movimento all'indietro, dalla «menzogna consacrata» (*gerweihete Lüge*) del linguaggio della comunicazione e dell'industria culturale, verso il linguaggio del mito con il suo «elemento sacrale» (*das sakrale Element*) da cui è scaturita la poesia; il movimento contrario di Ulisse, dunque. Non si tratta, tuttavia, di ricadere nel linguaggio del mito, ma piuttosto di operare una «trasformazione della secolarizzazione nella nuova sacralità di una prosa elaborata che trae origine dalla secolarizzazione stessa». ²⁷ Adorno considera sia i rischi di un approccio misticheggiante al linguaggio (caso esemplare è quello di Heidegger che nel decennio successivo ai *Minima Moralia* diverrà uno dei bersagli polemici di Adorno), sia i pericoli insiti nel suo contrario, cioè nel linguaggio moderno, tecnicizzato ed emancipato dal mito: in quanto mezzo della ragione strumentale, finisce infatti esso stesso per ricadere in "mito", cioè in barbarie moderna. Questa la celebre quanto unilaterale tesi della *Dialettica dell'illuminismo* che risuona a più riprese anche nei *Minima Moralia*.

A cosa si riferisce, date queste premesse, alla fine dell'aforisma 142 il «testo sacro» (*heiliger Text*), cui il linguaggio non strumentale dovrebbe anelare pur nella sua resistenza ad abbandonarsi all'elemento sacrale e rituale all'origine della poesia? Il riferimento intertestuale va senz'altro ricercato nuovamente nell'inno *Patmos* di Hölderlin (citato nel titolo dell'aforisma), la cui idea centrale è che la poesia tedesca moderna costituisca un atto ermeneutico e dialogico nei confronti della «ferma lettera» (*der feste Buchstab*)²⁸ del testo sacro della Bibbia, cioè del suo potenziale simbolico più che della

²⁶ THEODOR W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947).

²⁷ BERNARD BÖSCHENSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, cit., p. 116.

²⁸ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, cit., pp. 326-327.

sua veridicità.²⁹ Nel contesto dell’aforisma adorniano, l’anelito al «testo sacro» sta per il tentativo dell’arte moderna di mantenere una prospettiva utopica, di indicare una promessa di redenzione tramite la ricerca di un linguaggio che cammina sul filo del rasoio tra “mito” e “logos”. Nel testo che chiude i *Minima Moralia*, *Per finire (Zum Ende)*, Adorno delinea un simile punto di vista per la filosofia, il cui compito consiste nel cercare di

considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. [...] Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica. Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti, questo, e questo soltanto, è il compito del pensiero. [...] presuppone un punto di vista [*Standort*] sottratto, sia pure di un soffio, al cerchio magico dell’esistenza, mentre ogni possibile conoscenza, non soltanto dev’essere prima strappata a ciò che è per riuscire vincolante, ma, appunto per ciò, è colpita dalla stessa deformazione e manchevolezza a cui si propone di sfuggire.³⁰

Un’eco inconfondibile delle tesi di filosofia della storia di Benjamin (soprattutto la dodicesima) si fonde qui con uno dei problemi centrali del pensiero e della scrittura adorniani: il continuo riassetto del «punto di vista» e la ricerca incessante di un linguaggio adatto. Si noti che l’originale (qui *Standort*, mentre nel già citato *Per la morale del pensiero* si trovava *Standpunkt*) letteralmente non è il “punto di vista”, bensì piuttosto il “punto” (*Punkt*) o “luogo” (*Ort*) in cui si “sta”, cioè “posizione” o “postazione” (*Stand*), e richiama dunque in questa semantica spaziale una costante del pensiero di Adorno che ne determina il carattere aporetico e utopico insieme: il motivo della soglia, del trovarsi a cavallo di un confine, tra dentro e fuori e, nell’aforisma 142, tra canto poetico e prosa secolarizzata. Anche la scrittura filosofica deve rimanere sospesa tra la memoria della sacralità del verso che indica la prospettiva utopica della salvezza e la disinvoltura della prosa che pur non si sventa al linguaggio consunto e falso dell’industria culturale.

Le miniature saggistico-aforistiche dei *Minima Moralia* costituiscono un laboratorio di scrittura filosofica che le tarde riflessioni contenute nella *Dialettica negativa* e nella (incompiuta) *Teoria estetica* tenteranno di legittimare a posteriori. Il procedimento dialettico e lo stile spesso ipotattico va così di pari passo, e talora si oppone, a una scrittura processuale, animata dal procedimento “micrologico” di giustapposizione e condensazione dei dettagli osservati – mutuato dal Benjamin di *Strada a senso unico* e dei *Passages* – e fiancheggiata a livello teorico dell’ideale adorniano della paratassi e delle “costellazioni”.³¹ A tale ideale di stile filosofico corrisponde come abbiamo visto la scelta della

²⁹ Cfr. su questo punto il commento di LUIGI REITANI, *ivi*, p. 1515.

³⁰ MM 153, p. 304.

³¹ Sulla contraddizione tra la poetica delle “costellazioni” paratattiche di benjaminiana e holderliniana memoria e la scrittura filosofica spesso ipotattica (perché dialettica) di Adorno cfr.

forma aforistico-saggistica, genere per eccellenza della riflessione soggettiva e del particolare in opposizione alla totalità, ma anche della sperimentazione, del pensiero incompiuto, della predilezione per il frammentario, della giustapposizione piuttosto che della gerarchica dei pensieri. La prosa dei *Minima Moralia* cammina sul filo del rasoio tra la verticale di una stritolante coerenza logico-dialettica che termina spesso in aporie e la configurazione orizzontale dei frammenti affiancati l'uno all'altro in una serie potenzialmente infinita.

BIBLIOGRAFIA

- THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. italiana di Renato Solmi, introduzione e nota all'edizione 1994 di Leonardo Ceppa, Einaudi, Torino 1994 (ed. or. italiana ivi, 1954); *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 4, ivi, 2003 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1951).
- ID., *Die Aktualität der Philosophie* (1931), in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 1 (*Philosophische Frühschriften*), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- ID., *Note per la letteratura*, trad. italiana di Enrico De Angelis, 2 voll. (1943-1961 e 1961-1968), Einaudi, Torino 1979 (ed. or. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968).
- ID., *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009 (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970).
- ID., MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. italiana di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947).
- WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. italiana a cura di Alice Barale e Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018 (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], in ID., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, vol. I.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 203-430).
- ID., *I "Passages" di Parigi* (1927-1940), in ID., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, vol. IX, Einaudi, Torino 2014 (ed. or. *Das Passagen-Werk*, in ID., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, voll. V.1-2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982).
- GUIDO BOFFI, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in VIRGILIO MELCHIORRE (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988.
- BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, in ANDREAS BERNARD, ULRICH RAULFF (hrsg.), *"Minima Moralia" neu gelesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997.
- HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, in HANS HEINRICH EGGBRECHT (hrsg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart 1995.

ELISABETTA MENGALDO, «Mikrologischer Blick» und emphatische Versenkung ins Detail. Verlaufsformen der Argumentation in Adornos "Minima Moralia" zwischen Konstellation und Dialektik, in PIERRE BUHLMANN, TOBIAS NIKOLAUS KLASS, PHILIPP NOLZ (hrsg.), *Unversöhnlichkeiten. Einübungen in Adornos "Minima Moralia"*, Turia + Kant, Wien 2023, pp. 123-144.

- HANS-JOST FREY, *Verszerfall*, in ID., OTTO LORENZ, *Kritik des freien Verses*, Lambert Schneider, Heidelberg 1980.
- FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2003.
- ELISABETTA MENGALDO, *Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos "Minima Moralia"*, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 54, 2010, pp. 458-473.
- EAD., «*Mikrologischer Blick*» und *emphatische Versenkung ins Detail. Verlaufsformen der Argumentation in Adornos "Minima Moralia" zwischen Konstellation und Dialektik*, in PIERRE BUHLMANN, TOBIAS NIKOLAUS KLASS, PHILIPP NOLZ (hrsg.), *Unversöhnlichkeiten. Einübungen in Adornos "Minima Moralia"*, Turia + Kant, Wien 2023.
- BETTINE MENKE, *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Benjamin*, Fink, München 1991.
- WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, pp. 95-178.
- ARMIN SCHÄFER, *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Böhlau, Köln/Wien 2005.
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms der Fortschrittliche*, in ID., *Stil und Gedanke*, herausgegeben von Frank Schneider, Reclam, Leipzig 1989.
- CALVIN SCOTT, «*Ich löse mich in tönen...*». *Zur Intermedialität bei Stefan George und der zweiten Wiener Schule*, Frank&Timme, Berlin 2007.



Share alike 4.0 International License