

# IL LINGUAGGIO, LA RETORICA, L'UTOPIA: ADORNO E LA FORMA ROMANZO DELLA MUSICA MAHLERIANA

Chiara DE COSMO

(Fondazione Collegio San Carlo, Modena)

**Abstract:** The aim of my paper is to analyze the deep nexus between negative dialectics and rhetoric in Adorno's thought. In the first part I will explore the function of the "rhetoric moment" in Adorno's epistemology, by crossing some of his works from the 1950s and 1960s and by highlighting its connection with the possibility to rediscover the tradition not as a "death past", but instead as form in germination. According to him, the imaginative trait of rhetoric is not external to the conceptual work; it represents rather one of the moments of mediation through which the knowledge seeks to approach its content. In the second part, I will focus on the Adorno's essay on Mahler as a model of a kind of elaboration of materials, which allows to trace down new utopian potentialities for the philosophical form within the inherited linguistic configurations. I will show in the conclusions how in Adorno's perspective the rhetoric element of dialectics is necessary to guarantee a critical and freeing potential to the theory.

**Keywords:** dialectics, rhetoric, tradition, music, novel

## 1. Il momento retorico della dialettica

Nelle pagine introduttive di *Dialettica Negativa*, pubblicata nel 1966, con un' enfasi che appare quasi sorprendente rispetto all'idea di rigore speculativo che tradizionalmente viene attribuita al suo pensiero, Adorno sottolinea come le possibilità della filosofia di cogliere i propri oggetti, senza reificarli e senza rimanere incastrata nelle maglie di un vuoto formalismo, siano strettamente legate al suo momento retorico: nella propria forma espositiva, nel colore sprigionato dalla propria tessitura linguistica e, in un certo senso, persuasiva, la teoria conserva la propria libertà e la libertà di guardare al proprio contenuto come elemento non pre-determinato, come materiale aperto.

Nella qualità retorica la cultura anima la società, la tradizione il pensiero. L'ostilità radicale verso la retorica è connessa alla barbarie, in cui finisce il pensiero borghese. La diffamazione di Cicerone, perfino l'antipatia di Hegel per Diderot testimoniano il risentimento di coloro ai quali la necessità [*Lebensnot*] distrugge la libertà di sollevarsi e per i quali il corpo della lingua [*der Leib der Sprache*] è peccaminoso. Contro l'opinione volgare, nella dialettica il momento retorico prende partito per il contenuto. Mediandolo con il momento formale, logico, la dialettica cerca di dominare il dilemma tra l'opinione

arbitraria e la correttezza inessenziale. Essa inclina però al contenuto in quanto elemento aperto, non predeterminato dall'impalcatura: appello contro il mito. Mitico è il sempre-gugale, che infine si è rarefatto in legge formale del pensiero. La conoscenza che vuole il contenuto vuole l'utopia [*Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie*]. Essa, come coscienza della possibilità, inerisce al concreto in quanto non deformato. È il possibile, mai l'immediatamente reale che preclude l'utopia; perciò, in mezzo all'esistente esso appare astratto. Il colore incancellabile viene dal non-essente. [...] Soltanto l'estrema lontananza sprigiona davvero la vicinanza: la filosofia è il prisma che ne imprigiona il colore.<sup>1</sup>

Come emerge da questo passaggio, il momento retorico, come lavoro sul corpo della lingua e produttiva forzatura di una logica razionale univocamente intesa, si schiera, secondo Adorno, a favore del contenuto: non nell'atto di rifletterlo con precisione idiosincratia né in quello di ignorarne arbitrariamente le determinazioni, ma in quanto elaborazione che riesce a metterne a fuoco e mostrarne delle possibilità altrimenti inesprimibili. In questo senso, esso non è concepito come un ornamento espositivo che viene ad aggiungersi dall'esterno all'andamento del discorso dialettico, ma come parte di quel processo di mediazione che porta la conoscenza ad avvicinarsi ai fenomeni. In maniera schematica si potrebbe sostenere che qui Adorno rileva due funzioni fondamentali della retorica: da un lato, essa lavora all'interno della frattura tra forma e contenuto, mostrando non solo come il concetto non sia sempre adeguato al proprio oggetto, ma anche come in questa non-identità si possa dischiudere una potenzialità determinata, una coloritura utopica che coglie il concreto nella sua dinamica sperimentale; dall'altro, e in senso complementare, essa mostra i limiti di una razionalità che pensa di poter catturare immediatamente il movimento processuale del reale nel puro sviluppo logico del concetto. Nello svolgere questa funzione, l'elemento retorico diviene dunque ciò che permette alla cultura di animare la società, alla tradizione di offrire rinnovate energie al pensiero.

A prima vista, il quadro delineato da Adorno in queste righe può apparire rarefatto e complesso. Se, tuttavia, ci si interroga sui modi in cui questa tonalità immaginativa e persuasiva del pensiero si rapporta alla tessitura linguistica del pensiero dialettico; se ci si domanda, in altri termini, in che modo essa riesca a svolgere questo esercizio di mediazione che apre al contenuto, si può allora mettere a fuoco in che senso Adorno ravveda in essa quell'istanza di libertà e di critica a cui la filosofia, nella sua prospettiva, non dovrebbe mai rinunciare.

In questo passaggio Adorno intende il discredito in cui la retorica è caduta, in prima istanza, come un problema storico-filosofico. Una delle tendenze fondamentali che,

---

<sup>1</sup> Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 [1966], p. 66; tr. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 50.

dalla sua prospettiva, attraverso il pensiero sistematico moderno è quella di espungere da sé il proprio elemento storico: il compito della scienza viene, in questo modo, ridotto o al mero accertamento dei fatti – alla sua istanza, per così dire, semplicemente documentaria – oppure alla pura evidenza del suo decorso formale. Nell'incontro di posizioni, per altri versi molto distanti, come quella di Cartesio e di Bacone, Adorno individua una direzione comune nell'idea che la costruzione speculativa debba rinunciare alla propria storicità, assunta come residuo d'autorità e di superstizione, a favore dell'accertamento sperimentale o puramente logico delle ipotesi formulate.<sup>2</sup> Questa inclinazione, in forme mutate e in ragione anche della struttura antagonistica della società che si impone sul lavoro teorico, si può ritrovare come tratto diffuso dell'epistemologia contemporanea: la convalida priva di determinazioni offerta dal momento oggettivo e il movimento all'interno della pura sfera linguistica sono i due tratti estremi di questa tendenza. Se lo scopo della dialettica negativa, in contrasto con questa tendenza, è quello di indagare in maniera differente il rapporto soggetto-oggetto, riavvicinandosi all'esperienza e provando a restituirla nella sua concretezza, allora essa non può fare a meno di rimettere a fuoco i modi in cui si manifesta la propria coscienza storica. Questa ricerca, tuttavia, non può realizzarsi secondo Adorno se non come autoriflessione, come ripresa in carico, da parte della filosofia, della propria struttura concettuale: nell'indagine della propria forma la conoscenza si confronta nuovamente con la sua genesi, ma al contempo, riscoprendo la dimensione qualitativa che inerisce al suo linguaggio, riacquisisce questa sorta di stratificazione storica della logica variandone le premesse. Il momento retorico, nel suo rapporto con la dialettica, si insedia proprio in questo spazio: nella capacità, cioè, di affrontare le sedimentazioni che appartengono alla trama linguistica della teoria nel senso di una fantasia determinata di nuovi possibili rapporti.

Nella prima parte di questo intervento si cercherà di chiarire questi nessi in direzione più strettamente epistemologica, ripercorrendo alcuni testi della produzione matura di Adorno, in un arco che va dalla fine degli anni '50 agli anni '60; nella seconda sezione si cercherà invece, attraverso lo studio della figura di Mahler, per come essa viene interpretata da Adorno in un saggio pubblicato nel 1960, di mostrare, per così dire in figura, come funzioni questa elaborazione retorica indispensabile alla dialettica e in che modo essa sia connessa con la riappropriazione da parte del pensiero della propria dimensione storica. Si tornerà, infine, in conclusione su quanto osservato fino a questo punto, chiarendo in che senso questa tonalità retorica del pensiero sia connessa a quel

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 63 ss. (tr. it. p. 47 ss.).

modello di conoscenza che, cercando di manifestare il contenuto, insegue la propria utopia.

## 2. Pensare attraverso i vetri: la metafisica e la tradizione

L'utopia del concetto, sostiene Adorno in *Dialettica Negativa*, è quella di riuscire a incontrare il proprio contenuto senza livellarlo in un ordinamento pre-confezionato; di lasciare, in altri termini, che esso venga alla luce nella sua tendenza sperimentale, nel suo rapporto di mediazione con il soggetto che lo conosce. La categoria di “non-identità”, che costituisce il baricentro della sua riflessione, si determina, in uno dei suoi significati, proprio in questa direzione, come espressione di una relazione negativa del fenomeno con la forma che cerca di coglierlo e di racchiuderlo in sé. L'utopia della conoscenza filosofica, allora, è quella di aprirsi al punto da lasciare che le cose si esprimano, che mostrino da sé la propria configurazione e le proprie stratificazioni.

Su questo piano di apertura epistemologica Adorno torna continuamente a riflettere nella fase matura della sua produzione, in particolare negli scritti che vanno dalla metà degli anni '50 agli anni '60. In una lezione del corso tenuto durante il semestre estivo del 1965 all'Università di Francoforte, domandandosi quale sia la specificità dell'elaborazione concettuale propria della filosofia, egli osserva come:

[...] la peculiarità dei concetti filosofici sia – e di fronte alla disperazione che talvolta può cogliere qualcuno riguardo alla filosofia, non c'è la “consolazione della filosofia” ma almeno la consolazione *sulla* filosofia – che la filosofia abbia la strana qualità per cui essa stessa è certo coinvolta, imprigionata nella serra della nostra costituzione e del nostro linguaggio; ma ciò nonostante è sempre in grado di pensare oltre se stessa, oltre questa limitazione e attraverso i vetri. E precisamente questo pensare oltre se stesso, verso l'*aperto*, proprio questo è metafisica.<sup>3</sup>

Questo “pensare attraverso i vetri”, che viene assunto qui come baricentro della conoscenza filosofica, non consiste a ben guardare in un procedere al di là della propria costituzione linguistica o nel trascenderne astrattamente i limiti, ma nella capacità di muoversi al suo interno portando a fondo la contraddizione che essa esprime.<sup>4</sup>Soltanto nella consapevolezza che l'avvicinamento al contenuto comporta sempre

---

<sup>3</sup> Theodor W. ADORNO, *Metaphysik. Begriffe und Problemen*, in *Nachgelassene Schriften*, Bd. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2006; tr. it. S. Petrucciani, *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 50.

<sup>4</sup> Per uno sguardo sulla questione del linguaggio in Adorno nel suo complesso, cfr. Philip HOGH, *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Thesis, Weilerswist-Metternich 2015. Cfr. anche, Alessandro BELLAN, *Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno*, “Fenomenologia e Società”, 1-2, 1996, pp. 192-209.

un'approssimazione che è anche una presa di distanza, un'elaborazione formale cioè che ne tradisce sempre in qualche modo le istanze, la teoria può non cedere al rischio di reificarsi.

Il movimento attraverso il quale la teoria si rapporta al fenomeno, cercando di restargli fedele e forzando al contempo la propria struttura linguistica senza tuttavia dimenticarla, è in prima istanza quello di dare un nome alle cose. Riprendendo la riflessione di Benjamin,<sup>5</sup> Adorno riconsidera in *Dialettica Negativa* la questione del nominalismo, sottolineando come quest'ultimo sia in qualche modo il punto di partenza del rapporto conoscitivo del soggetto con il mondo: muovendo dal *tode ti* dell'oggetto esso cerca di restituirlo nella sua integralità, di citarlo come in un'immagine che possa esprimerne l'interna costituzione. Con quella che egli definisce “precisione idiosincratca del nome” la conoscenza cerca di costruire una topografia del reale in cui venga accolta l'urgenza degli oggetti alla propria espressione. Il nome, come nella filosofia benjaminiana, è memoria dello sforzo di immergersi nel presente al punto da lasciarne scaturire, in maniera concreta, tutta la storia in un'unica modulazione linguistica. Tuttavia, nella prospettiva adorniana, questo è soltanto uno dei momenti della mediazione continua con cui la filosofia si sforza di “pensare attraverso i vetri”: allo sguardo che si approssima al contenuto è necessario associare un'elaborazione della forma, un lavoro sulla nominazione che è anche lavoro sul concetto. Nella configurazione logica, che cerca di catturare l'esperienza, è racchiuso secondo Adorno un nocciolo temporale, la

---

<sup>5</sup> Oltre al saggio sull'origine del dramma barocco-tedesco, pubblicato per la prima volta da Benjamin a Berlino nel 1928, Adorno ha qui probabilmente in mente il breve scritto dal titolo *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (in Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977; tr. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID. *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Vol. I, Einaudi, Torino 2008). Nelle sue linee generali, questo testo metteva a fuoco il problema del rapporto linguistico tra l'uomo e le cose, cercando di sottrarsi sia a una teoria linguistica “borghese”, costruita sul rigido schema segno-oggetto-significato, sia a una teoria puramente mistica della lingua: attraverso la pluralità dei modi possibili di nominare le cose – di cui la comunicazione verbale costituisce soltanto uno dei possibili ambiti –, secondo Benjamin, viene a crearsi una sorta di relazione comunitaria con gli oggetti costruita sulla differenza e la mobilità della traduzione. Il rapporto di immediatezza, di identificazione tra parola ed essere, della lingua divina si trasforma, nell'ambito delle connessioni umane, in una molteplicità di modi di nominare le cose che, pur non riuscendo mai a riprodurre nella sua interezza questa adesione originaria, la sottintendono sempre come propria unità. In questo senso, le lingue degli uomini divengono *simboliche*, ossia rimandi a un'essenzialità e un accordo linguistico originario e, quindi, sempre portatrici di un'ambiguità. In un certo senso, come si vedrà, Adorno rimane fedele allo sforzo benjaminiano di tenere ferma la possibilità di un'identità tra linguaggio ed essere, nei modi determinati, poliedrici e storicamente determinati in cui essa potrebbe realizzarsi. Tuttavia, la sua attenzione non è rivolta tanto alla costellazione e al montaggio esterno in cui i “nomi” si pongono in relazione, ma alla mediazione interna che inerisce agli strati formali dei concetti: l'azione del “dare un nome alle cose” è solo uno dei momenti di una dialettica che procede in uno sviluppo ulteriore.

sedimentazione di un lungo rapporto di mediazione tra il soggetto e l'oggetto, che egli definisce come sua "storiografia incosciente".

Anche i concetti caduchi della teoria della conoscenza rimandano al di là di loro stessi. Fino entro i loro formalismi supremi, e soprattutto nel loro fallimento, sono una pagina di *storiografia incosciente*, e possono essere salvati se li si aiuta a prendere coscienza di sé contro quello che da soli intendono. Questo salvataggio, memoria della sofferenza che si è sedimentata nei concetti, aspetta il momento della loro deduzione: che è l'idea della critica filosofica. Essa non ha altra misura che la dissoluzione dell'apparenza. Se l'epoca dell'interpretazione del mondo è passata e ora si tratta invece di modificarlo, la filosofia prende congedo, e nel congedo i concetti si arrestano e si trasformano in immagini. Se la filosofia in quanto semantica scientifica vuole tradurre il linguaggio in logica, in quanto speculativa ha ancora qualcosa da fare: condurre la logica a parlare. Non è l'ira della filosofia prima, bensì di un'ultima.<sup>6</sup>

In questo passaggio, emerge ancora una volta come la conoscenza filosofica non possa negare astrattamente la propria forma concettuale, né arbitrariamente trascenderla, ma debba piuttosto essere auto-riflessione su stessa al punto da indurre la logica stessa "a parlare". In questo modo, la stessa modulazione formale dell'oggetto diviene materia del pensiero e, di conseguenza, "la mediazione della *ule*" viene riconosciuta come "sua storia implicita",<sup>7</sup> che rimette in discussione il feticcio del suo essere-così-e-non-altrimenti e ne svela l'esser divenuto in condizioni date. Se lo sforzo espressivo si traduce sempre in senso concettuale, a differenza di quello che accade nel rapporto tra nome e cosa, esso non solo rimanda alla costellazione di rapporti in cui è inserito e di cui è manifestazione, ma anche a qualcosa di esterno a sé, a una dimensione del non concettuale che è spazio di possibilità.<sup>8</sup> Esso non forza le cose, ma la loro forma perché esprima la materia. È in questo spazio che si inserisce la mediazione dell'elemento retorico: questa insistenza che assume e rovescia il proprio lato formalistico non è solo restituzione della genesi dei concetti, consapevolezza di questa stratificazione storiografica che si nasconde nella forma, ma anche salvazione dei fenomeni in senso costruttivo. In *Dialettica Negativa*, riprendendo ancora una volta il

---

<sup>6</sup> Theodor W. ADORNO, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* [1956], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Burger Coli, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine 2004, pp. 78-79.

<sup>7</sup> ID., *Dialettica Negativa*, p. 62 (tr. it. p. 46).

<sup>8</sup> Per una riflessione sul concetto adorniano di costellazione, come vettore chiave per intendere la dialettica negativa come dialettica dell'espressione (seppur in una direzione differente da quella qui proposta), cfr. Simone CAVALLINI, *La dialettica dell'espressione. Teoria della conoscenza e lineamenti di metodo nel pensiero di Adorno*, "Giornale di Metafisica", 2, 2022, pp. 577-591.

pensiero di Benjamin e portando in un'altra direzione le sue premesse,<sup>9</sup> Adorno sottolinea come senza il riconoscimento del nocciolo temporale dei concetti, senza un "sapere del passato", non potrebbe essere formulata alcuna domanda che urgesse oltre la struttura delle condizioni dei rapporti presenti. Ma questa sorta di scrittura della storia formale dei concetti, se vuole essere fedele ai suoi reperti, non può installare nelle cose una tradizione soggettivamente scelta, non può lasciare che essa scaturisca semplicemente dalla costellazione in cui essi nuovamente si trovano, come se fosse un'illuminazione. Nello scavo degli strati concettuali degli oggetti, la dialettica riacquista il suo momento *retorico*, come *fantasia determinata*. La retorica è, secondo Adorno, la garanzia di apertura che inerisce al pensiero metafisico e una denuncia permanente del nominalismo, per il quale il nome è privo della somiglianza con ciò che dice. È sul momento retorico che si iscrive, paradossalmente, il legame fra teoria e scrittura della storia: raccontando l'essenza dei fenomeni, che l'apparenza occulta, la filosofia non si limita a collocare il particolare nella sua struttura data, a restituirne i rapporti genetici, ma immagina come, dalle sue determinazioni immanenti, alcuni di questi rapporti siano ancora latori di una potenzialità di conflitto e di cambiamento. Se la possibilità viene ipostatizzata e contrapposta semplicemente al reale, reificata, perde secondo Adorno la sua tensione verso la trasformazione: il momento immaginativo, connesso a questa dimensione "storiografica", garantisce il radicamento del nuovo, di "ciò che non è ancora" nella sua oggettività, nelle tendenze materiali alla sua realizzazione.<sup>10</sup>

Per comprendere in che modo questa elaborazione retorica riesca a confrontarsi con la storicità delle forme, riconoscendole come risultato, ma aprendone il contenuto a nuove determinazioni – riconquistando, così, la storia che si annida nei concetti come tradizione – ci si può riferire a un breve scritto, che Adorno pubblica nel 1966. In questo saggio egli sottolinea come una visione della temporalità che lasci riemergere i momenti di germinazione e la forma mossa del passato, si mostri proprio in

[...] ciò che sfugge alla visione sovrana dello storicismo, in cui il pregiudizio dell'eterno e l'angoscia assillante dell'antiquato [*vom Altmodischen*] fatalmente si intrecciano. Ciò che è

---

<sup>9</sup> «Perfino in Benjamin i concetti tendono in certo modo a celare autoritariamente la loro concettualità. Solo i concetti possono compiere quel che il concetto impedisce. [...] Quel che la filosofia critica nelle parole, la loro pretesa di verità immediata, è quasi sempre l'ideologia dell'identità data, positiva di parola e cosa. Anche l'insistenza sulla singola parola e sul concetto, il portale ferreo che deve aprirsi, è solo un momento, sia pur inalienabile. Per essere conosciuto, l'interno, con il quale la conoscenza si amalgama nell'espressione, ha sempre bisogno anche di un esterno», *ivi*, p. 62 (tr. it. p. 47).

<sup>10</sup> L'originalità di questa visione adorniana della retorica, anche rispetto alle più recenti correnti di filosofia del linguaggio, viene sottolineata da Albrecht WELLMER, *Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present*, "Critical Horizons", 8, 2, 2007, pp. 135-156. Cfr. anche Stewart MARTIN, *Adorno's Conception of the Form of Philosophy*, "Diacritics", 36,1, 2005, pp. 48-63.

vivo in un'opera *va ricercato al suo interno*; sono gli strati [*Schichten*] che in fasi precedenti erano rimasti nascosti ed emergono solo quando altri, atrofizzati, vengono scrostati via.<sup>11</sup>

Il rapporto che la ragione borghese instaura con il passato risulta, nelle vesti dello storicismo, estenuato; esso oscilla fra la considerazione di contenuti antiquati, superati dal processo di sviluppo tecnico e delle forze produttive e l'individuazione di strutture ripetitive, costanti, che si ripropongono sempre identiche nel corso del divenire. Il punto di frattura, attraverso il quale questo paradigma può essere rovesciato nelle sue premesse, non è rappresentato da un elemento terzo, una posizione esterna che si proponga, in senso astratto, di sfuggire a questa ambivalenza: esso si situa, piuttosto, nella prospettiva adorniana, nell'oggetto considerato, nei suoi strati formali e nei suoi contenuti sedimentati. In questi ultimi, si insedia una fondamentale dissonanza, che non è soltanto quella tra ciò che la forma e il contenuto che essa voleva cogliere e rappresentare, ma anche tra la configurazione logica e ciò che il fenomeno potrebbe ancora essere. Nella negazione determinata, che individua lo spazio storicamente concreto in cui il concetto non si adegua alla cosa, si apre la potenzialità di una riattivazione del suo passato che lo apra a un orientamento differente. Lo sguardo teorico si esercita così, secondo Adorno, in senso storico, osservando continuamente la forma dei fenomeni, in un movimento di costante prossimità e distanza, di focalizzazione ravvicinata del proprio materiale e attenzione a ciò che è irripetibile, trovando in questa impossibilità di attualizzazione completa proprio il seme per la costruzione del *novum*, affinché le cose non restino davvero immobili nella loro apparenza di non trasformabilità.

### 3. Le sinfonie di Mahler e la forma-romanzo

Il “lungo sguardo” di Mahler, come Adorno lo definisce in una monografia dedicata al compositore e pubblicata nel 1960,<sup>12</sup> il suo modo di elaborare il linguaggio sinfonico ereditato dalla tradizione, mostra proprio come possa realizzarsi questo tentativo della teoria di condurre la logica a parlare.

Nel contributo già menzionato in cui Bellan riflette sulla questione del linguaggio in Adorno, egli sottolinea come la dialettica negativa sia «molto vicina al contenuto filosofico di talune esperienze letterarie, musicali ed estetiche in genere. Le tematiche

---

<sup>11</sup> Theodor W. ADORNO, *Über Tradition*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977, pp. 312-313; tr. it. E. Franchetti, *Sulla Tradizione*, in ID., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 35, corsivo mio.

<sup>12</sup> ID., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1971, p. 270; tr. it. G. Manzoni, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino 2005, pp. 287 ss. (tr. it. pp. 166 ss.).



linguistiche adorniane andrebbero perciò intese come un tentativo di rispondere alla beckettiana desertificazione del senso e le linguaggio, a quella “logica della disgregazione” che impedisce di instaurare una comunicazione libera dal dominio». <sup>13</sup> La scelta di esplorare le strutture narrative, gli stili estetici e musicali non è soltanto legata, in Adorno come in altri autori a lui vicini, alla consapevolezza che un contesto complesso come quello della società contemporanea richiede punti di osservazione poliedrici, <sup>14</sup> ma anche all’esigenza di definire la specificità della forma filosofica nella sue contaminazioni e nelle sue possibilità espansive. Le composizioni di Mahler, in particolare, com’è stato sottolineato, rappresentano in figura l’andamento della dialettica negativa. <sup>15</sup> Queste sinfonie si collocano, sul piano storico-musicale, in un momento di frattura, in cui l’armonia della forma tonale tradizionale - che in Beethoven continuava a conservarsi, pur nell’ampio utilizzo tecnico delle variazioni - appare disgregata e il linguaggio musicale cerca di trovare, in questa discontinuità, nuove modalità espressive. La particolarità delle opere mahleriane consiste, secondo Adorno, nel tentativo di trattenere nella propria forma l’intenzione che echeggiava negli attimi delle composizioni beethoveniane, senza tuttavia cercare di risolverne la tensione soltanto sul piano della costruzione formale.

Se tutta la musica promette fin dal suo primo suono qualcosa di diverso [*wasanderswäre*], promette di squarciare il velo, le Sinfonie di Mahler vorrebbero finalmente mantenere la promessa, renderla letteralmente visibile; vorrebbero raggiungere musicalmente la fanfara teatrale della scena del carcere nel *Fidelio*, imitare quella che nella *Settima Sinfonia* di Beethoven introduce la cesura nello Scherzo, quattro battute prima del trio. Avviene come a un adolescente che alle cinque del mattino venga svegliato da un suono sferzante e prepotente: chi lo avvertì in un attimo di dormiveglia non potrà mai smettere di attenderne il ritorno. Di fronte a questa corposità [*Leibhaftigkeit*] il pensiero metafisico appare esangue e senza risorse come un’estetica che voglia sapere se in quella forma l’attimo sia compiuto o

---

<sup>13</sup> BELLAN, *Il linguaggio e il negativo*, p. 195.

<sup>14</sup> Nello scritto della fine degli anni '50 dedicato all’indagine del saggio come forma Adorno sottolinea come la libertà, concessa al pensiero dalla configurazione saggistica, di «scegliersi gli oggetti, la sua sovranità di fronte a tutte le *priorities* di fattualità o teoria, derivano dal fatto che tutti gli oggetti sono per esso alla stessa distanza dal centro: cioè dal principio che tutto ammalia» (in Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, SuhrkampV erlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Fridi e E. De Angelis, *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 20). I prodotti culturali non possono essere intesi, in questa prospettiva, come epifenomeni e non possono essere esplorati come reperti isolati: essi sono parte della struttura logica della società, fonti e indizi per poterla, in qualche modo, leggere e decifrare.

<sup>15</sup> «Se il volume su Beethoven “rappresenta la declinazione musicale della dialettica hegeliana”, il saggio su Mahler costituisce dunque “la chiave di volta, l’ingresso privilegiato alla dialettica “negativa” adorniana», Letizia MICHIELON, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, EUT, Trieste 2020, p. 26.

solo suggerito, mentre per lui quello strappo interiore è fondamentale ed esso si ribella alla parvenza dell'opera compiuta.<sup>16</sup>

Come si può notare in questo passaggio, i lavori mahleriani per Adorno rappresentano il documento di un modo particolare di confrontarsi con la tecnica compositiva. Da un lato, Mahler assume fino in fondo le fratture che impediscono al materiale musicale di risolversi nella propria immagine di conciliazione; la struttura delle sue sinfonie è solcata da “strappi” [*Risse*] che non vengono sciolti, ma che continuano a persistere appunto come interruzioni. Tuttavia, dall'altro, è proprio in queste dissonanze che persiste, nell'opera mahleriana, la traccia di ciò «che per tutta una vita lo sguardo rivolto dalla terra al cielo ha sperato con timore e con ansietà».<sup>17</sup> In altri termini, Mahler riprende secondo Adorno *l'intenzione* del linguaggio sinfonico tradizionale, senza pensare di poterlo ripristinare nella sua integralità.

Per chiarire il modo in cui nelle sinfonie mahleriane venga sviluppato questo rapporto particolare con il materiale formale ereditato, Adorno associa le sue composizioni alla forma narrativa del romanzo.<sup>18</sup> Egli osserva, a proposito dell'atteggiamento che le costituisce, che esso «per analogia con il lessico filosofico [...] andrebbe chiamato “nominalistico”»: <sup>19</sup> Mahler si sforza, come avviene nelle grandi narrazioni romanzesche, di approssimarsi agli strati minimali del reale, incastonandoli

---

<sup>16</sup> ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, p. 153 (tr. it. p. 5).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> «La musica di Mahler affronta la vita in tutta la sua ampiezza, in linea con la tendenza oggettiva del romanzo si getta a occhi chiusi nel tempo senza però trasformare la vita stessa in una metafisica di ricambio [*als Ersatzmetaphysik*]. Il potenziale per condurre a termine una tale operazione gli venne dal clima austriaco, risparmiato dall'idealismo tedesco e connotato in parte dal feudalesimo pre-borghese, in parte dallo scetticismo giuseppino, mentre la natura sinfonico integrale gli era ancora abbastanza presente per salvaguardarlo da una mentalità formale che presuppone un ascolto atomistico e precario», *ivi*, p. 212 (tr. it. p. 76). A proposito dell'accostamento di queste sinfonie alla forma-romanzo, si può notare come Adorno la declini seguendo un orientamento determinato: tutto il linguaggio musicale è, nella sua prospettiva, tentativo di rappresentazione del fluire temporale, poiché questa ne è, per così dire, la configurazione strutturale; le composizioni mahleriane, tuttavia, restituiscono la temporalità, nel senso della sua dinamica vitale, non riproducendone il mero flusso – in semplice contrapposizione a un sistema che cerchi di racchiuderlo, invece, in uno schema di nessi organici astratti –, ma facendo in modo che il tempo penetri nei caratteri tematici e li trasformi «come il tempo empirico modifica i volti», *ivi*, p. 221 (tr. it. p. 86). Per un'analisi più strettamente musicologica di questi aspetti, cfr. Alessandro ARBO, *Sotto l'interpretazione. Riflessioni sul Mahler di Adorno*, in F. BOTTARI – L. CASARSA – L. CRISTANTE – M. FERNANDELLI (a cura di), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, EUT, Trieste 2011, pp. 243-259. Per una lettura di questo saggio nel contesto della critica mahleriana, cfr. Werner KLÜPPELHOLZ, *Marginalien zur Rezeption Mahlers und zur Methode Adornos*, in H.-K. METZGER – R. RIEHN (hrsg. von), *Musik-Konzepte Sonderband. Gustav Mahler*, Fritz Kriechbaumer, München 1989, pp. 316-324.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).

nell'insieme della composizione, in modo che, come afferma Adorno in una formula sintetica, «la materia musicale è pedestre, ma il modo di presentarla è sublime».<sup>20</sup> Le movenze, note e familiari, della musica popolare, che rappresentano il “momento reazionario”<sup>21</sup> della sua musica, si intrecciano con gli elementi e la storia di una “musica alta”, rappresentandone l'aspetto ingenuo e immediato; ma non sono semplicemente inseriti in una struttura determinata a priori, bensì rappresentano il solco o l'interruzione di una configurazione formale che deriva da e si modifica attraverso questo materiale.

Il movimento del concetto musicale comincia in basso [*fängt unten*], vorrei dire con i dati di fatto dell'esperienza [*mit dem Tatsachen von Erfahrung*], per mediarli nell'unità della loro successione e infine per far scoccare dal tutto una scintilla che prende fuoco al di sopra di quei dati stessi; non nasce dall'alto, come se la composizione venisse realizzata partendo da un'ontologia delle forme: in tal senso Mahler opera decisamente per eliminare la tradizione [*auf die Abschaffung der Tradition*]. [...] Mahler [...] si rivolta già contro la musica tradizionale pur essendoci ancora dentro. Tuttavia non lo fa costruendo forme nuove, ma rimettendo in gioco quelle trascurate, disprezzate, scartate [*vernachlässigte, mißachtete, ausgeschiedene*]: quelle cioè che non sono cadute preda di quell'ontologia formale che da sola non è più in grado di dare un senso al soggetto compositivo né di riconoscerlo. I caratteri di merce forzati e reificati [*ingesprengte, dinghafte Warencharaktere*] sono il riscontro necessario al nominalismo mahleriano, che ormai non permette più alcuna sintesi armonica a priori.<sup>22</sup>

A prima vista, può apparire paradossale connettere il gesto della *nominazione*, che di per sé pare escludere un dispiegamento dei fenomeni e degli eventi all'interno di una concatenazione temporale, alla forma-romanzo. Tuttavia, l'intreccio che Adorno propone qui sposta, per così dire, la dimensione narrativa su un piano differente. L'operazione di Mahler, che rimette in gioco quello che è stato trascurato, non lo fa traendo arbitrariamente il suo materiale all'esterno dell'andamento sinfonico tradizionale, ma sprofondando negli strati formali di questo materiale stesso. Se la struttura tecnica della sinfonia tradizionale appare attraversata da configurazioni sempre identiche, statiche e fossilizzate, Mahler le rovescia, mostrando come esse non riescano più a esprimere ciò che originariamente le animava. In questo senso, l'architettura complessiva delle sue sinfonie rivela una trama narrativa che intreccia due livelli distinti: se nel loro andamento generale esse vengono a essere simili al romanzo per antonomasia, *Madame Bovary* di Flaubert,<sup>23</sup> «le marce e i *Ländler*», di cui esse si servono come proprio materiale, «fanno pensare al retaggio del romanzo di avventure o della

<sup>20</sup> «Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag», *ivi*, p. 209 (tr. it. p. 72).

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 209 (tr. it. p. 72). Su Flaubert e sulla configurazione della forma romanzo prima e dopo la sua opera, cfr. il saggio del 1954, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, contenuto sempre in *Note sulla letteratura*, pp. 41-47.

letteratura da strapazzo [*Abenteuerroman und Kolportage*] nel romanzo borghese». <sup>24</sup> Il riemergere degli schemi ripetitivi delle narrazioni di consumo, all'interno di un differente montaggio compositivo, fa sì che questi ultimi si comportino come *caratteri*, sviluppino delle nuove connessioni che portavano in sé senza esprimerle. In questo senso, «il problema specifico della tecnica mahleriana» consiste proprio «nel modo in cui l'elemento singolo, emancipato dagli schemi come in un romanzo, si configura in forma e dà luogo per conto proprio a dei nessi autonomi». <sup>25</sup> L'aspetto narrativo della musica mahleriana si insedia, dunque, in questo spazio, come se i suoi temi, gli aspetti banali e popolari divenissero personaggi di una forma romanzesca antica e al contempo inedita. <sup>26</sup> In questo consiste quello che Adorno definisce come il *nominalismo mediato* di Mahler: egli non appunta il proprio sguardo né sul puro decorso tecnico, né immediatamente sull'esperienza di cui esso si sforza di essere espressione, ma fa scaturire quest'ultima dalle stratificazioni nascoste nella statica della forma, rimettendo produttivamente in gioco gli elementi tradizionalmente trascurati per ridefinire, al contempo, sia quest'ultima sia l'architettura all'interno della quale essi erano incastonati.

Nelle sinfonie di Mahler, la genesi del materiale compositivo di cui egli si serve non emerge astrattamente, non si propone come mero richiamo a configurazioni musicali superate, né come ritorno di elementi colti, nella loro immediatezza, come distanti nel tempo in rapporto all'evoluzione del linguaggio sinfonico. Esso è riscoperto, come si è visto, nella banalità dei motivi quotidiani, dei timbri e dei ritmi ripetitivi e familiari. In questo modo, secondo Adorno, le sue composizioni rendono estraneo un materiale usuale, dissonante rispetto non solo alla forma nella sua interezza, ma anche rispetto a se stessi. In altre parole, lo sguardo mahleriano compie, in questa cornice, un'operazione di de-naturalizzazione della tradizione, che viene riscoperta e trasformata proprio nel momento in cui si ripresenta. «L'aspra linea evolutiva mahleriana»<sup>27</sup> rintraccia tutta la storia musicale nella forma del materiale che individua, ma il problema specifico della sua tecnica è quello di far entrare questa storia in fermentazione, restituendovi quella compiutezza che essa ha smarrito.

Fino a Mahler la musica si era veramente chiusa, anacronisticamente, nei confronti della critica diretta dallo spirito contro le idee e le forme essenti in sé, comportandosi come se sopra di lei si incarnasse la volta stellata del cielo di Platone. Mahler è il primo a trarre la conseguenza musicale da uno stadio di coscienza che dispone solo della pienezza stentatamente raffazzonata dei suoi momenti e delle sue esperienze singole, oltre che della

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 230 (tr. it. p. 97).

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 221 (tr. it. p. 86).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 231 (tr. it. p. 99).

speranza che da loro possa sprigionarsi qualcosa di diverso da ciò che sono ora senza peraltro falsificarle.<sup>28</sup>

L'intreccio romanzesco delle sinfonie di Mahler rende visibile che cosa Adorno intenda con l'idea di scavo nella storicità delle forme: se, da un lato, elaborando gli strati di tempo, le mediazioni che si sono sedimentate nel concetto e nel linguaggio, la struttura logica appare come un risultato, dall'altro in queste determinazioni si insedia la possibilità di rimetterle in gioco e di rimettere in gioco il passato, nella sua produttività.

Per chiarire quanto osservato fino a questo momento, si può tornare a riflettere sul nominalismo mahleriano in rapporto alla funzione retorica che, secondo Adorno, la dialettica deve conservare per non ricadere nella barbarie. La fondamentale ambiguità e contraddizione, in cui finisce per arenarsi un paradigma storicista, come si è visto menzionando il saggio adorniano *Sulla tradizione*, si riflette anche in ambito storico-musicale. Lo sviluppo classico della tonalità si biforca, secondo Adorno, in una duplice direzione: da un lato, nel tentativo di creare una struttura musicale senza ripresa, di trovare una dimensione di assoluta originalità priva di riferimenti alla tradizione; dall'altro, nella citazione, invece, di questi elementi all'interno di una forma già conclusa, impressa a-priori. Nel primo caso, il risultato è una composizione sproporzionata e insoddisfacente, perché riproposizione inconscia di temi ereditati senza che essi siano realmente messi a tema e rientrino, quindi, nel sistema organico delle sinfonie. Nel secondo, al contrario, come avviene nel caso di Beethoven, l'armonia dell'intero si costruisce attraverso questi particolari richiami, ma li assume come statici, come un ritorno che non rappresenta alcuna discontinuità effettiva all'interno del proprio fluire temporale. Le composizioni mahleriane che, come si è osservato, hanno il proprio baricentro proprio nella citazione di ritmi e timbri esclusi dal linguaggio tradizionale, sono in grado, nella prospettiva adorniana, di sottrarsi a questa ambiguità.

La risposta che Mahler dà a quest'alternativa converge però con quella dei grandi romanzi della sua generazione: quando, in obbedienza alla forma, egli ripete qualche passo precedente, non ne intona la lode né canta la lode del passato. Grazie alla variante, la sua musica si ricorda a grande distanza del passato e di ciò che ha quasi dimenticato, si oppone all'inerzia di esso e tuttavia lo definisce come un fattore effimero, irrecuperabile. L'idea della variante è basata su tale *fedeltà redentrice* [*an solcherer rettenden Treue*].<sup>29</sup>

Nei grandi romanzi, come nella musica di Mahler che a essi è accostata, il passato ritorna nella forma del ricordo: esso viene compreso nel suo spessore temporale e, quindi, riaffiora nella distanza dell'impossibilità che esso sia pienamente attinto. La

---

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 210-211 (tr. it. p. 74).

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 242 (tr. it. p. 111).

*fedeltà* all'oggetto, che si concretizza nell'atto della memoria, si traduce nel discriminare fra ciò che vi è di vivo e di morto nella sua forma: in questo senso, il materiale si redime, non è più semplicemente citato, ma rimesso in movimento attraverso la sua variazione all'interno della rinnovata struttura in cui si presenta. Il suo movimento viene ripristinato proprio *variandolo*, dislocandone il punto di vista in un senso fantasioso.

Questo procedere temporale può essere chiarito ulteriormente attraverso un'altra immagine che Adorno utilizza, sempre in questo accostamento delle sinfonie di Mahler al romanzo: le modulazioni schematiche di queste ultime vengono colte anche come un ricorrere di strutture ripetitive affini alla trasmissione orale, come riproposizione di un momento epico. Nella scrittura, questa costanza si trasforma secondo un orientamento specifico, intendendo queste riprese in senso storico, come *rovine*.

Egli è memore [*eingedenk*] di ciò che conserva una sua verità anche nella musica più radicale e più libera, si ricorda che esistono modelli formali oggettivi, o “topoi”, i quali tornano modificati, camuffati o invisibili quando la suscettibilità personale vuole evitarli ostinatamente. Questi ritorni scaturiscono in lui dalle *macerie* [*die Trümmer*] su cui edifica le sue architetture, simile in questo agli architetti normanni dell'Italia meridionale, che riutilizzavano le colonne doriche. Queste macerie si intrudono come dure masse di materia, a rappresentare quel momento del discorso epico che non può essere ridotto alla mera soggettività.<sup>30</sup>

I momenti reificati del linguaggio tradizionale vengono intesi, nelle composizioni di Mahler, come strutture antiche, architetture trascorse che hanno perso la loro funzione. Ma nella sua particolare costruzione sinfonica essi divengono anche nuovi materiali di costruzione e, per essere qualcosa più che macerie, materiale di una ripetizione inesausta e inconsapevole di forme già date, esse «ubbidiscono alla fantasia [*der Imagination*], senza concessioni, e l'esperienza pratica interviene come un fatto secondario, come un'istanza critica che si occupa di realizzare l'idea anche nell'apparenza fenomenica».<sup>31</sup> Le sue composizioni, in altri termini, non sono “deformate dall'apparenza saccente dell'interprete”, perché non si pongono mai dal punto di vista esclusivo delle possibilità empiricamente date, ma le trascendono. Così la filosofia, quando diventa interpretazione, lo è anche nel senso retorico, nella sua capacità di sporgere oltre la struttura concettuale che le appartiene.

[...] la metessi della filosofia alla tradizione potrebbe essere solo la sua *negazione determinata*. Essa viene istituita dai testi che critica. In quelli che la tradizione le fornisce e che la incarnano il suo comportamento diviene commensurabile alla tradizione. Questo giustifica il trapasso dalla filosofia all'interpretazione [*den Übergang von Philosophie an Deutung*] che non eleva

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 215 (tr. it. p. 79).

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 217 (tr. it. p. 81).

ad assoluto né l'interpretato, né il simbolo, ma cerca il vero là dove il pensiero secolarizza l'irrecuperabile archetipo dei testi sacri.<sup>32</sup>

#### 4. Afferrare i vetri rotti e rivolgerli verso il sole

All'inizio del saggio su Mahler, sottolineando come il suo sforzo compositivo sia ravvisabile nella capacità di mobilitare un'energia specifica, la forza nascosta nei frammenti non organici di un linguaggio musicale basso, quotidiano, Adorno nota come:

[...] libero come può essere solo chi non è eccessivamente intriso di cultura egli, durante l'errabonda marcia musicale, afferra il vetro rotto che trova sulla strada maestra [*greifter ... nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstrasse*] e lo rivolge verso il sole, in modo che ne sprigionino tutti i colori dell'arcobaleno [*alle Farbendarinsichbrechen*].<sup>33</sup>

La drasticità [*Drastik*], l'evidenza [*Sinnfalligkeit*] dei singoli fenomeni musicali si nasconde – ed è questa, nella prospettiva adorniana, la grande scoperta di Mahler – nel *Kitsch*, nella musica triviale e popolare. Questi motivi e timbri “inferiori” non sono, però, reliquie intatte, sopravvivenze in contrasto con un linguaggio musicale che ha intrapreso un'altra strada: essi, piuttosto, sono esiti di un processo di espulsione e distruzione, sono appunto dei vetri rotti che lastricano il percorso di una tendenza che si è imposta storicamente. La figura di Mahler non è, però, analoga a quella di un collezionista, che raccolga questi frammenti, che li disponga in esposizione così che essi mostrino tutto ciò che è andato perduto. Nel recupero delle marce, delle fanfare, dei ritmi cadenzati e bassi dei fiati Mahler compie un'operazione diversa: li rivolge verso il sole per fare in modo che essi sprigionino tutti i colori che la loro superficie nasconde.

Con questa metafora si chiarisce, in senso figurativo, quale sia per Adorno la funzione del momento retorico all'interno del processo conoscitivo. Come si è visto nella prima parte di questo testo, l'avvicinamento al contenuto di esperienza non avviene, nella sua prospettiva, all'esterno della struttura linguistica, ma si presenta in prima istanza come esplorazione formale che prova a restituire il concetto nella sua storicità sedimentata. Questa stratificazione storica diviene il materiale dello scavo auto-riflessivo della filosofia,

---

<sup>32</sup> ADORNO, *Dialettica Negativa*, p. 64 (tr. it. pp. 51-52). «Con il suo legame esplicito o latente coi testi», afferma Adorno, «la filosofia ammette la sua essenza linguistica» (*ibidem*), riconosce, cioè, la rilevanza del momento espositivo. In *Dialettica Negativa* Adorno sostiene che il reale andrebbe guardato come un testo da interpretare, cioè un insieme di tensioni e di strati da esplorare sia come sedimentazione storica, sia come conformazione logica. Ma il modello di elaborazione non è indifferente al contenuto che esprime, anzi è l'istanza che agisce nel senso della sua rimodulazione critica, che ne lascia sprigionare un nuovo orientamento. È su questo piano che l'inconscia storiografia dei fenomeni e degli oggetti diventa scrittura della storia cosciente, quindi parziale e segnata da una dimensione politica.

<sup>33</sup> ID., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, p. 185 (tr. it. p. 43).

come ricordo interno della propria tessitura categoriale che fa emergere ciò che quella configurazione logica cercava di inseguire e portare a espressione. Se, tuttavia, la conoscenza si limitasse soltanto a questo, la dialettica sarebbe, secondo Adorno, soltanto un processo circolare di memoria di una frattura insopprimibile, analogamente al puro gesto della nominazione, che cerca di rendere visibile il suo accostarsi alle cose e, al contempo, l'impossibilità di riassumerle in sé. In maniera analoga al gesto di Mahler, invece, in cui il "nominare" è un procedimento narrativo e storico, che lavora anche in maniera fantasiosa sui temi sinfonici ereditati, il momento retorico rappresenta per Adorno quella mediazione propria del processo dialettico che permette di rivolgere le cose verso il sole, lasciando che da esse sprigioni l'utopia di un diverso rapporto tra conoscenza ed esperienza. Riscoprendo la tradizione, ma variandola in senso immaginativo e orientandola in direzione persuasiva, la conoscenza può riappropriarsi, secondo Adorno, della sua capacità critica di non accontentarsi semplicemente di interpretare l'esistente, ma di provare a delineare gli spazi di una sua trasformazione.

### Nota bibliografica

Theodor W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1971; tr. it. G. Manzoni, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino 2005.

ID., *Metaphysik. Begriffe und Problemen*, in ID., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1998; tr. it. S. Petrucciani, *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

ID., *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 [1966]; tr. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

ID., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Fridi - E. De Angelis, *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012.

ID., *Über Tradition*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. E. Franchetti, *Sulla Tradizione*, in ID., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979.

ID., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* [1956], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5,



Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Burger Coli, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine 2004.

Alessandro ARBO, *Sotto l'interpretazione. Riflessioni sul Mahler di Adorno*, in F. Bottari, L. Casarsa, L. Cristante, M. Fernandelli (a cura di), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, EUT, Trieste 2011.

Alessandro BELLAN, *Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno*, "Fenomenologia e Società", 1-2, 1996.

Walter BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1977; tr. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID. *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Vol. I, Einaudi, Torino 2008.

ID., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. F. Cuniberto, *Il dramma barocco-tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

Simone CAVALLINI, *La dialettica dell'espressione. Teoria della conoscenza e lineamenti di metodo nel pensiero di Adorno*, "Giornale di Metafisica", 2, 2022.

Philip HOGH, *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Thesis, Weilerswist-Metternich 2015.

Werner KLÜPPELHOLZ, *Marginalien zur Rezeption Mahlers und zur Methode Adornos*, in H.-K. METZGER – R. RIEHN (hrsg. von), *Musik-Konzepte Sonderband. Gustav Mahler*, Fritz Kriechbaumer, München 1989.

Stewart MARTIN, *Adorno's Conception of the Form of Philosophy*, "Diacritics", 36-1, 2005.

Letizia MICHIELON, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, EUT, Trieste 2020.

Albrecht WELLMER, *Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present*, "Critical Horizons", 8-2, 2007.