

Plotino e Adorno: alcuni parametri di visioni estetiche

DOI: 10.14746/PEA.2025.1.8

CRISPINO SANFILIPPO / *Istituto Teologico Caltanissetta* /

*Ad Annamaria, che vede il Bello in sé,
nel dolce eterno grato ricordo.*

Introduzione

Sebbene il termine “estetica” assuma, in un certo universo semantico, determinati significati con rimando ad una certa conoscenza che ha a che fare con i sensi (αἴσθησις), e quindi con una funzione attributiva che accompagna un sostantivo che compie (αἰσθάνομαι) effettivamente l’azione del conoscere, esso può avere anche una funzione ambivalente, quando non polivalente, ovvero capace di “manifestare” (φαίνω) un significato

o “mostrarsi” (φαίνομαι) secondo questo, per “rivelarne” (ἀποκαλύπτω) poi, sotto una lente analitica, uno “ulteriore” (ἐπέκεινα) e “noumenico” (νοούμενον)¹.

L'oggetto di questo contributo non è tanto l'estetica in sé, della quale molti e valenti studiosi a vario titolo e sotto ogni aspetto si sono occupati e si occupano; non aggiungerei altro che balbettanti ripetizioni per una disciplina filosofica tanto ampia quanto complessa in riferimento alle sue diverse accezioni. Piuttosto, in queste pagine vorrei tentare di mettere in dialogo una certa “teoria” estetica di Plotino (203/205–270) con quella di Theodor W. Adorno (1903–1969). Due modi di “vedere” che possono essere considerati decisamente distanti e forse anche inconciliabili se si guarda, da un lato alla visione del primo e dall'altro a quella del secondo. Prescinde dai miei intenti, infatti, il tentativo di “conciliazione”. Far dialogare e confrontare nonché confrontarsi, non necessariamente vuol dire accordarsi. L'azione dialogica e dialettica, quantomai nella speculazione filosofica, genera ulteriori e sempre nuovi risultati, è segno di una pluralità di pensiero che è sinonimo di fecondità. Non si ha quindi la pretesa della novità sull'argomento; piuttosto si comprende la problematicità a cui determinate affermazioni potranno condurre, qualora non rese chiaramente e distintamente intelligibili. Il lettore saprà usarmi clemenza e onorarmi delle sue osservazioni che, in particolar modo in ambito speculativo e, appunto, critico, risulterebbero assai utili, efficaci e dunque produttive per lo sviluppo del pensiero.

Sotto il registro del *multifocal approach*, tenterò di illustrare alcuni aspetti dell'estetica di Adorno attraverso nozioni del pensiero di Plotino relative alla sua speculazione sulla Bellezza e al rapporto che quest'ultima ha con il sensibile. In questa peculiare prospettiva di ripensamento di aspetti salienti della riflessione adorniana cercherò di guardare all'estetica dell'immediato e della sensazione nonché a quella dell'“industrializzazione della cultura” e quindi dell'arte, tentando di recuperare quelle categorie metafisiche che, a parere di Adorno, mancano nell'estetica contemporanea, e di ridare alla dimensione che le è propria, attraverso il rimando alla dialettica tra il sensibile e il noetico propria del pensiero plotiniano, una certa essenza che trova la sua sussistenza nel mondo delle “forme”. Occorrerà quindi, prima di tutto, guardare al diverso motivo di trascendenza che muove entrambi i pensatori nella loro visione estetica. A questo approccio, guardando a un altro contesto della filosofia neoplatonica, si aggiungeranno una lettura della dottrina di Proclo (412–485), esposta nella *Teologia platonica*, relativa al rapporto tra l'essenza della Bellezza, vista come categoria dell'intellezione, e il suo corrispettivo nel mondo materiale, che trova realizzazione nella disponibilità di “adeguarsi” al mondo delle forme, nonché una valutazione della visione estetica in relazione al tardoantico e al moderno a partire da *La regola del gusto* di David Hume (1711–1776).

Per ciò che concerne Plotino mi muoverò quindi dal trattato sul Bello, con dei riferimenti all'amore, all'ascesi intellettuale, alla relazione dell'arte con la bellezza e all'unione

¹ Quest'ultimo lemma deriva proprio da un “verbo di pensiero” propriamente detto, essendo il participio presente mediopassivo di νοέω.

dell'uomo con il "Bello" in sé e quindi con l'Uno². Dell'eminente rappresentante della "scuola di Francoforte" terrò in considerazione alcuni aspetti della sua *Teoria estetica*³, un testo che si presenta come scritto di getto, quasi in un unico dialogo con l'esistente che si manifesta in una conoscenza immediata e che esige una propria analisi. Uno scritto che, nella titolazione delle sue parti, non presenta, a mio parere, uno schema organizzato, ma una diafasia capace di adattare il linguaggio alle situazioni osservate, le stesse che provengono dall'ἐμπειρία o dal mondo dell'arte, la cui visione sensibile si traduce in una "prima" e immediata esperienza estetica⁴. Termini come "arte", "società", "situazione", "tecnica", "bello naturale e bello artistico", "apparenza ed espressione", "senso", "concordanza", "soggetto", "oggetto", offrono le lenti per guardare dentro i contenuti che questi lemmi significano e valutare la possibilità che, ripensandoli con categorie metafisiche di carattere neoplatonico – quelle che tento di utilizzare, le quali non sono quelle di cui si serve Adorno – si possa cercare un "contenuto di verità" che porti il soggetto osservante l'oggetto, quel soggetto che legge la natura o l'opera d'arte – dove per quest'ultima si intende universalmente quella che afferisce non soltanto ad opere scultoree o pittoriche ma anche musicali testuali e di ogni genere che *tocchi la sensibilità* visiva e teoretica del soggetto –, fino a quel κέντρον che Plotino indica come culmine estatico, momento in cui il soggetto si unisce con il proprio oggetto, per dirla con Adorno, ovvero, per rispondere con il pensatore di Licopoli, quell'istante in cui l'uomo si unisce all'Uno. Posta criticamente, la possibilità di questo confronto può essere ammessa; resta da capire quali punti possono essere di concordanza e quali, invece, diventano delle linee parallele. Su queste certamente vi sono i punti di partenza dei due pensatori: una posizione prettamente metafisica e platonica, per Plotino, volta ad un'indagine metafenomenica che, semmai, dialetticamente e in maniera discensiva si volge oltre l'ipostasi dell'Anima. Una posizione istantanea e immediata, che guarda intanto al fenomeno e cerca in esso il criterio di verità, per ciò che riguarda Adorno. Tuttavia, in merito all'estetica e al bello, come percezione da un lato e come visione dall'altro, quindi "Bello" in senso neoplatonico, occorre fare una precisazione per chiarire che estetica non è sinonimo di bellezza, come purtroppo nel tempo e nell'uso comune del linguaggio quel lemma è diventato.

La determinazione dell'estetica come dottrina del bello frutta così poco perché il carattere formale del concetto di bellezza si allontana dal contenuto intero dell'estetico. Se l'estetica non fosse che un catalogo magari sistematico di ciò che in qualche modo viene chiamato bello,

² Cfr. Radice (2002: tr. I 6; III 5; V 9).

³ Cfr. Desideri, Matteucci (2009).

⁴ In merito alla traduzione e alle indicazioni sull'organizzazione del testo si veda la nota introduttiva dei curatori. Cfr. Desideri, Matteucci (2009: XXXI–XXXIV).

non se ne trarrebbe alcuna idea sulla vita interna al concetto di bello. All'interno di ciò a cui mira la riflessione estetica esso rappresenta solo un momento⁵.

Invece è proprio del carattere formale che qui mi voglio occupare, di quel carattere, cioè, che essendo originario, permette a ciò con cui viene in relazione, di parteciparvi, di "assumerne" una forma, di "essere in relazione a lui e non per se stesso". Elevando tale concetto, in maniera direttamente proporzionale potremo fare altrettanto con quello di estetica, ovvero di una conoscenza che da immediata può divenire mediata. Altrimenti, come intende Adorno, il concetto di bello ne rappresenterà soltanto una parte. Il valore del Bello in sé, quindi, secondo i due pensatori qui presi in esame, come raggiungimento di un termine, di un risultato, è la meta di un percorso speculativo, a prescindere dal metodo seguito per il raggiungimento di quel risultato. Il bello, come anche il brutto⁶, gravitano nell'universo dei ragionamenti, i quali fungono da indispensabile ὄργανον per la comprensione del loro oggetto. Ciò riguarda, anche, la percezione estetica che afferisce al sentimento o agli stati d'animo, soprattutto se guardiamo alla relazione tra soggetto – che guarda – e oggetto – che è guardato e, a volte, anche visto⁷.

Guardare e vedere

Come luogo in cui il Bello risiede Plotino indica, *ex abrupto*, determinati sensi: la vista «soprattutto» e poi anche l'udito, spostando subito oltre la sensazione per trovarne l'essenza: «Se ci si eleva al di sopra delle sensazioni si incontra la bellezza delle attività, delle azioni, delle disposizioni, delle scienze e delle virtù. Se poi ancora prima di ciò si trovi qualcos'altro, non mancherà di rivelarsi»⁸. Sorge una prima questione: la vista o l'udito, sono il luogo in cui è il Bello o, piuttosto, essi sono quel mezzo che ci permette di vederlo (ὁράω) per conoscerlo (οἶδα)? Se subito dopo Plotino guarda al metodo che gli consente di andare oltre, di essere più avanti (πρόειμι), comprendiamo che, in un ambito dialettico prettamente platonico, proprio quella è la via che per lui porta al Bello, consistente in un superamento del "senso" estetico, della percezione mediante la vista o l'udito, e protesa a un principio ulteriore che è «al di là delle sensazioni» appunto.

Si potrebbe già prospettare una prima argomentazione proveniente dal lessico adorniano: quella che fa riferimento alla "situazione", all'*hic et nunc*. Il senso estetico riguarda soltanto ciò che è bello, ciò che "piace" o, piuttosto, va riferito a ciò che si vede e trasposto a ciò che non si vede? Si tratta, a mio parere, di tornare forse a quelle categorie aristoteliche che spiegano cosa sono i sensi e, a partire da questi, tracciarne il campo di indagine e utilizzare gli stessi sensi come via, come metodo. Leggendo in filigrana, le posizioni

⁵ Desideri, Matteucci (2009: tr. 69).

⁶ Cfr. Desideri, Matteucci (2009: 62–83).

⁷ Cfr. Pedio (1989).

⁸ Radice (2002: tr. I 6, 1, 1).

di Adorno in fatto di estetica mi sembrerebbero ondivaghe tra una metafisica classica e una che potremmo chiamare proprio della situazione, del momento, dell'immanenza. Mi rendo conto non della contraddizione in termini ma dell'ossimoro speculativo che ho appena utilizzato. Provo a spiegare partendo proprio da ciò che Aristotele intende per metafisica e, in particolare, per "sostanza"; lo faccio – per rimanere in tema di estetica e di visione – "guardando" il celeberrimo affresco di Raffaello nella stanza della Signatura in Vaticano: la *Scuola di Atene*. Al centro della raffigurazione si vedono Platone e Aristotele che discutono; il primo con la mano alzata e il dito indice che punta in alto, verso quell'idea del Bene che comporta uno spostamento dialettico ascensionale e discensionale, se si vuole partire dal mondo sensibile e andare verso le vere forme, le idee appunto, e viceversa, se dal valore ed essenza di queste ultime si raggiunge il mondo sensibile consapevoli che la *verità* consiste nel mondo di lassù. Procedimento che, come sappiamo, vediamo sintetizzato nel "mito della caverna"⁹. Aristotele è con la mano in posizione frontale e orizzontale, quasi ad indicare una "situazione fattuale", lungi tuttavia dal negare il mondo sovrasensibile ma volto a predicare che della visione si deve fare analisi secondo determinati principi che la costituiscono. Sono assai note quindi le sue sintetiche definizioni della "filosofia prima", la quale indaga le cause e i principi primi e supremi, l'essere in quanto essere, la sostanza, Dio e la sostanza sovrasensibile¹⁰. La ricerca della sostanza, come ciò che rende una cosa ciò che essa è, che non si predica di altro ma ciò che si predica fa riferimento ad essa;¹¹ questo risulta essere l'oggetto vero di una visione – *prima facie* – filtrata dal carattere estetico e non più dal suo senso.

La questione posta da Plotino, relativa alla relazione che vi è tra le cose sensibili e il Bello in sé, ovvero sulla causa che rende le cose belle e perché sia proprio l'Anima, come terza ipostasi, l'elemento simbolico che unisce le cose con il Bello, o meglio, perché proprio l'Anima sia lo strumento affine alla conoscenza del Bello e alla sua visione da parte delle cose sensibili¹², ottiene una risposta proprio relativamente alla questione della visione della sostanza. Si tratta cioè di comprendere la distinzione tra "essere per sé" ed "essere per altro". In mezzo, simbolicamente, sta la terza ipostasi. «Il fatto è – spiega Plotino – che alcune realtà, per esempio quelle corporee, non sono belle per effetto dei loro sostrati, ma per partecipazione; altre invece, come la natura della virtù, sono belle in sé»¹³. C'è quindi un essere per sé, che identifichiamo nello *ὑποκείμενον*, in quel sostrato cioè, che ha una sua propria essenza e che è per se stesso¹⁴. Le realtà corporee pertanto, partecipano "di" un sostrato che fa sì che esse siano più o meno belle o che non lo siano affatto, «perché un conto è l'essere del corpo, un conto quello della bellezza»¹⁵. Plotino

⁹ Cfr. Gabrieli (1997: VII 514a–517a).

¹⁰ Cfr. Berti (2017: tr. A 1–2; 3, 983a24–34; α 1; Γ 1–2; E 1, 1026b10–30; Z 1–6).

¹¹ Cfr. Berti (2017: Z 3, 1028b33–1029a5).

¹² Cfr. Radice (2002: tr. I 6, 1, 9–12).

¹³ Radice (2002: tr. I 6, 1, 9–12).

¹⁴ Cfr. Berti (2017: tr. Z 3, 1028b35 ss).

¹⁵ Radice (2002: tr. I 6, 1, 15).

cerca proprio l'oggetto di attrazione del contemplante, quello vero, quello che mette in contatto il contemplante con il contemplato e si chiede quale sia la sua natura, un passaggio fondamentale che evidenzia la natura della metafisica neoplatonica volta all'ascesi verso il Vero e il Bello. L'essenza delle cose belle, quella che, per dirla in termini aristotelici, fa sì che le cose *abbiano del Bello* – il complemento partitivo è voluto – rispetto a ciò che è Bello, trova il suo fondamento ultimo nella natura dell'Uno, nell'unità rispetto alla molteplicità.

Il termine di paragone di Plotino, infatti, è la complessità rispetto alla semplicità, laddove quella, per assumere la bellezza, deve possedere determinati canoni, quelli dell'armonia e della proporzione, tipici della classicità antica. Un'opera d'arte, per intenderci, per essere definita bella doveva rispettare i parametri dell'armonia tra le sue parti. Il concetto di ordine è alla base di questa posizione, imprescindibile per un greco antico. La speculazione di Plotino va naturalmente oltre, affermando che per le "vere" cose belle, come ad esempio l'essenza della virtù, o per l'autenticità della bellezza dell'Anima, il concetto di armonia e proporzione non può essere "adeguato". La bellezza dei corpi, di un'opera d'arte, di un brano musicale, di un paesaggio di campagna... La bellezza fenomenica insomma, acquisisce diritto di cittadinanza se viene riconosciuta da ciò che le è affine, dall'Anima, che vede le cose e si "ricorda" della sua essenza e del fatto che determinate realtà somigliano per partecipazione a quelle sovrasensibili. Credo che i termini cruciali utilizzati in questo frangente da Plotino siano proprio μορφή e εἶδος, "forma". Una forma come figura esteriore e una come idea, matrice propria, essenza. La realtà sensibile, sebbene tendente al Bello, non vi partecipa se non viene plasmata dall'essenza del Bello; se non vi partecipa non ne assume la bellezza. Tale partecipazione è una disposizione ad adeguarsi alla forma superiore, che viene data dal percorso dialettico ascendente che ha come meta l'idea del Bello, la Bellezza in sé. Ciò che vediamo, insomma, per Plotino è bello se ha un grado di partecipazione di quella forma superiore che ne è essenza divina. Ciò che non rientra in questo tipo di partecipazione rimane fuori dalla ragione, anche questa divina. In tal caso, la lontananza dal Bello, la mancanza di disposizione ad assumere la forma, fa venir fuori la bruttezza.

Dal tardoantico al moderno. Due postille

In una visione complessiva della storia della filosofia, mi giova soffermarmi su due pensatori che aiutano nell'approfondimento della ricerca della visione del Bello in sé e nell'istanza della necessità di acquisire un metodo per potere apprezzare il valore della bellezza, mediante l'intellectio e i sensi. Il primo, Proclo, segue e irrobustisce la speculazione di Plotino e quindi di Platone; il secondo, David Hume, si colloca, in età moderna, nell'ambito di una filosofia che predilige il valore dell'ἐμπειρία, quindi diametralmente opposta ad una metafisica della sostanza e della contemplazione. In questa proposta di lettura, rispetto ad Adorno, queste due prospettive di pensiero manifestano un significativo valore sia per la tensione e la "nostalgia" metafisica espressa come defi-

cienza del suo tempo e che si cela tra le fitte righe della *Teoria estetica*, sia per lo squarcio che Hume – e l’empirismo tutto – apre nella storia delle idee, influenzando giocoforza in campo estetico stili, gusti e modi di percepire la realtà circostante il soggetto che la pensa e la indaga. A proposito del termine αἰσθησις insomma, in Proclo e Hume possiamo incontrare la polisemia che ho indicato nell’*Introduzione*, dalla quale, secondo una mia interpretazione, Adorno non è immune.

Commentando il *Fedro* e il *Filebo*, Proclo fa sua l’analisi platonica in merito al Bene, intercambiabile con la sapienza e la bellezza. Sebbene il registro speculativo utilizzato da Proclo al riguardo sia rivolto alla struttura ontologica degli dèi, esso può essere accostato in qualche modo all’assunto *ens, verum, bonum et pulchrum convertuntur in unum* che dalla scolastica è riferito ai trascendentali quali attributi divini mentre per Proclo, appunto, indica la struttura dell’essere divino¹⁶. Questi, infatti, parla proprio del Bene, della sapienza e della bellezza come essenza del divino, degli dèi, che sono tali perché consistono in questi tre principi, dei quali partecipa il mondo sensibile; nessun ente, infatti, è buono se non partecipa e non è causato dalla bontà divina¹⁷.

Una modalità per questa partecipazione, che Proclo inquadra nell’atto del “rivolgersi” (ἐπιστρέφομαι) degli enti verso la bontà degli dèi¹⁸, e che potrebbe avvicinare la posizione di Plotino riferita poco sopra, è quella che intende la partecipazione come discesa (e dialetticamente risalita) dal (al) Bene.¹⁹ Nella sua interpretazione di Platone, Proclo presenta «i tre caratteri in assoluto più importanti della natura del Bene, quello di “desiderabile”, quello di “adeguato”, quello di perfetto» e aggiunge che «Bisogna infatti ad un tempo che esso – il Bene – faccia volgere verso se stesso tutte le cose, che le colmi e che sotto nessun aspetto la sovrabbondanza venga a mancare né diminuisca».²⁰ Bene inteso, anche, come Bello. Il “far volgere” viene ad essere corollario del “desiderabile” e dell’“adeguato” che, sommati, danno la perfezione. Se questa è propria degli dèi, e di questi parla Proclo, mediante gli altri due elementi si apre l’accesso alla divinità, a quella partecipazione alla “forma” di cui tratta Plotino.

¹⁶ Secondo un’ermeneutica platonica, per Proclo l’Uno-Bene, assunto come il Principio primo di tutte le cose, trascende anche alla Bellezza in sé intesa come forma e la verità stessa. Nella visione henologica procliana, l’Uno-Bene trascende tutti gli dèi, i quali ricevono i loro caratteri divini da esso e li dispensano a tutti gli altri enti, facendoli partecipare della loro bontà. La loro stessa immutabilità, la loro unità e la loro verità, derivano e vengono trascese dalla Bontà. Cfr. Abbate (2019: tr. I 17, 81, 14–21). In part. cfr. Abbate (2019: tr. I 17, 81, 28–82, 2: «Pertanto tutto ciò che viene mostrato risulta dipendere da queste tre cognizioni comuni concernenti la realtà divina: la bontà, l’immutabilità e la verità».

¹⁷ Cfr. Abbate (2019: I 18, 83, 4–9; 21–29; 84, 1–15).

¹⁸ Cfr. Abbate (2019: I 18, 86, 26–87, 21).

¹⁹ Abbate (2019: I 22, 101, 5–12): «Il bene [...] è fonte di conservazione e di esistenza per la totalità delle cose, e [...] risulta sussistere in ogni ambito come entità assolutamente somma, [...] è atto a colmare le tutte realtà sottoposte, [...] preesiste in ogni livello del reale come analogo al Principio primissimo di tutti gli ordinamenti divini. Infatti è in base al bene che tutti gli dèi risultano uniti alla sola ed unica causa della totalità dell’universo e gli dèi hanno il loro essere principalmente in base ad esso: ed infatti non v’è per tutti gli enti cosa più perfetta né del bene né degli dèi».

²⁰ Abbate (2019: I 22, 101, 15–19).

Mi sembra che in questi tre elementi si rispecchi ciò che propriamente contraddistingue la filosofia platonica, l'idea del movimento che conduce ad unità e la relazione tra molteplice ed Uno. Non voglio allontanarmi dagli intenti di questo contributo ma ritengo che nell'attrarre, nel "far volgere a sé", e quindi nel guardare come ricercare, come trasporre la propria esperienza nel visibile o come lettura dello stesso, come chiave per una *θεωρία* estetica, non solo come visione ma anche e soprattutto come investigazione, si possano trovare le tracce di una conclusione, abbozzata se vogliamo, che simbolicamente possa porre in dialogo pensatori che partono da "punti di vista" e da "visioni" in modalità diverse, come quelli qui presi in esame.

Il "desiderabile" non è il "desiderato". Il primo indica un'azione che si compie continuamente, che costituisce non l'oggetto da raggiungere ma ciò che fa sì che gli altri lo guardino per raggiungerlo, per partecipare della sua ineffabilità. Il "desiderato" indica piuttosto qualcosa che viene carpito, come finalità e conclusione di un movimento. La visione invece, l'investigazione, se da un lato cercano e trovano un risultato, dall'altro si nutrono e vivono di "desiderabile", che le illumina e simbolicamente le connette a se stesso. Il "desiderabile" non è insomma l'appetibile ma ciò che «solleva tutte le realtà e le trasporta in alto verso gli dèi in modo ineffabile con le proprie irradiazioni»²¹. In tal modo la materia risulta «protesa», tendente a quel "desiderabile" che non è passivo, ovvero non è un oggetto fermo che attira: se da un lato esso può sembrare tale, dall'altro si deve cercare una definizione che trasponga gli elementi della relazione simbolica e consideri proprio il "desiderabile" come ciò che conduce l'azione della visione e della partecipazione. "Elevare" le realtà principiate è la struttura protologica del "desiderabile", perché «di tutti quanti gli enti <esso> è il centro, e intorno ad esso tutti gli enti e tutti gli dèi hanno ad un tempo le essenze, le potenze e le attività. E la tensione verso di esso ed il desiderio da parte degli enti sono inestinguibili. Infatti, pur essendo inconoscibile e incoglibile, gli enti bramano questo Desiderabile»²². Siamo al punto di distacco di cui abbiamo riferito di Plotino: nel momento in cui ci si eleva dalle sensazioni, si incontra la vera bellezza.

Altro carattere simbolico su cui riflette Proclo è l'"adeguato", una *δύναμις* che lega la sovrabbondanza dell'unità a tutte le entità «fino alle ultime», senza nulla perdere della propria qualità. Possiamo dire che è la realizzazione della processione che dalle ipostasi plotiniane giunge sino al mondo sensibile. È un vero e proprio simbolo che congiunge le realtà ad un carattere che permane in se stesso ma che raggiunge le cose, "adeguando" la propria potenza, facendo sì che le realtà si uniscano al "desiderabile". Si tratta, insomma, del vero e proprio nucleo centrale dell'elevazione, che è presente in tutte le cose per via del suo procedere. Si passa quindi da un momento in cui la materia è protesa ad un momento in cui riceve la generazione secondo una processione dal Bello. Permanere in se stessi, essere "desiderabile", non significa staticità ma indica un movimento che

²¹ Abbate (2019: I 22, 102, 6–8).

²² Abbate (2019: I 22, 102, 12–17).

dal mantenimento della propria natura, si sposta ad una generazione che procede verso le realtà inferiori. Abbiamo quindi un “protendere” e un “procedere”, un doppio scatto che, in chiave estetica, è indice della relazione soggetto-oggetto-soggetto, che coniuga un impatto immediato con la serenità della riflessione e della speculazione. Non è un caso che, a proposito della visione del bello e della sua generazione, Adorno denunci proprio questa mancanza di mediazione nell’estetica del “secolo breve”, fatta di esperienze concluse, di sentimentalismo e irrazionalità.

Il pensiero di Hume risulta un passaggio utile per evidenziare il contrasto con il neoplatonismo e la modernità stessa, fondamentale dal punto di vista storico-critico, che potrebbe gradualmente far confluire nelle conclusioni di Adorno. Nel saggio *La regola del gusto* egli cerca «una regola mediante la quale possano venire accordati i vari sentimenti degli uomini, o almeno una decisione che, quando venga espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro»²³. Hume pensa intanto ad una norma universale ed evidenzia, prima che un giudizio di gusto, un “giudizio di metodo” che accordi tutti su una determinata obiettività data dall’evidenza empirica. Tuttavia – ed ecco un primo contrasto con il neoplatonismo – se da un lato per il filosofo scozzese si cerca un’oggettività valida per tutti, questa appartiene non alla sostanza di un oggetto che colpisce i nostri sensi, che noi “guardiamo”, ma ad un “accordo” di giudizio che faccia prevalere un sentimento specifico su un altro. Dall’altro però – e siamo al tentativo di ricerca della sostanza – va sottolineata l’intensità della speculazione humiana volta a fissare un punto fermo di osservazione, che incontrovertibilmente generi il giudizio di gusto, condiviso da tutti. Nel campo dell’empirismo sappiamo bene che ciò non può avvenire a livello di sostrato ontologico, semplicemente per la suddetta distinzione tra il “guardare” e il “vedere”, per quella differenza tra relativo-opinabile e assoluto-oggettivo. Verrebbe anche inficiato il criterio del “giudizio di verità”. Se è vero come è vero che quest’ultimo si fonda sul principio di non contraddizione, proprio di una logica formale, nella speculazione empirica, relativa all’osservazione dei fenomeni e non delle cose in sé, la verità può essere tale da un punto di vista prettamente logico, ovvero secondo un adeguamento dell’intelletto alla realtà (che descrive ciò che vede); ma dal punto di vista ontologico viene meno l’apprendimento del *verum* da parte dell’intelletto rispetto all’ente. Hume infatti afferma che i sentimenti sono reali e sono tutti giusti, ma ciò non può valere per le determinazioni dell’intelletto, le quali si riferiscono a ciò che sta al di là di ciò che si guarda. Ciò che del sentimento risulta giusto è l’unità di misura – relativa – del rapporto che vi è tra l’oggetto e gli organi che lo percepiscono. Ma, dice Hume, «la bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che la contempla, ed ogni mente percepisce una diversa bellezza»²⁴. Un’affermazione del genere elide la visione estatica dell’Uno proposta da Plotino e annulla il processo procliano che va dal “desiderabile”, all’“adeguato”, fino al “perfetto”, in una prospettiva in cui proprio quest’ultimo attributo appare inesistente

²³ Preti (1971: tr. 636–658, in part. 639).

²⁴ Preti (1971: tr. 639; cfr. 643).

per un empirista di tal sorta. La Bellezza, piuttosto, è delle cose in sé; non è soltanto nella mente che la contempla, secondo la visione platonica.

Anche la tesi estetica di Adorno può prendere le distanze dalla posizione humiana, perché, come si legge più avanti in questo articolo, non sono la mercificazione e l'industrializzazione della cultura (per Hume il cambiamento delle mode e il volgere dell'esperienza) a mostrarci l'essenza del bello e della cosa in sé; anzi, l'analisi di Hume da un lato è propedeutica al cambiamento culturale e quindi al volgere della storia delle idee che si evince in quella industrializzazione posta in evidenza da Adorno; dall'altro, con la proposta e la necessità di fissare una "regola del gusto", si presenterebbe contigua alla critica di Adorno sulla mancanza di una visione metafisica dell'estetica. Vi è comunque, in entrambi i pensatori, il bisogno di fondare un ragionamento senza contraddizioni; tuttavia, per il filosofo tedesco la necessità è data dal ritrovare – sebbene con modalità rivedute – una sostanza situata oltre il ginepro dell'industrializzazione e delle sensazioni immediate; per quello scozzese dal fissare un metodo valevole per tutti, una "regola del gusto". Quest'ultima, per Hume, non può provenire dall'astrazione a priori del pensiero, che indaga sulle essenze e sulle relazioni di idee eterne e immutabili le quali hanno per lui un unico fondamento: «l'esperienza; e non sono altro che osservazioni generali relative a ciò che si è trovato piacevole in tutti i paesi e in tutte le epoche»²⁵. Ma se consideriamo le essenze delle cose e le loro relazioni, se guardiamo alle idee come forme eterne, immutabili, per se stesse e non per altro, quindi tali per essenza, esse vanno colte proprio con l'assoluta astrazione dell'intelletto di contro all'esperienza sensoriale che rilancia il relativismo doxastico. Una "regola del gusto" può avere una valenza relativa quindi, perché ciò che per Hume ha fondamento nell'esperienza e ha la pretesa di elevarsi a regola universale, ha piuttosto e di necessità un fondamento teoretico come postulato: «Se dunque né per tutti tutte le cose sono allo stesso modo insieme e sempre, né per ciascuno in privato è ciascuna cosa, allora è chiaro che le cose sono esse da se stesse in possesso di una qualche stabile essenza, non relative a noi né da noi tratte in su e in giù per l'immagine che ne abbiamo, ma in se stesse in relazione alla loro essenza in possesso di un loro proprio modo di essere già predisposte»²⁶.

Di contro alla difficoltà e alla superiore richiesta di attenzione per discernere le relazioni che vi sono tra le forme e i sentimenti, fondate sempre sull'esperienza e giudicate "oscuere", Hume propone una via alternativa di analisi, basata sulla «durevole ammirazione» che permane nonostante i cambiamenti delle mode e delle abitudini, nonché degli errori e della stessa ignoranza²⁷. Da dove proviene la "durevole ammirazione"? Se questa è soggettiva essa vale soltanto ogni qual volta si guarda l'opera, come se questa fosse sospesa e prendesse vita quando viene percepita dai sensi. Se invece è oggettiva, ma non mi sembra tale il riferimento di Hume relativamente ai sentimenti,

²⁵ Preti (1971: tr. 640).

²⁶ Cfr. Aronadio (2018: tr. 386d–386e).

²⁷ Preti (1971: tr. 642).

essa appartiene al Bello in sé, che è stabilmente nella condizione di essere ammirato. Si tratta di rispondere alla domanda se un dipinto del Caravaggio, un'aria di Bach, un panorama dolomitico e qualsiasi altra cosa noi percepiamo con i sensi, siano belli e suscitino ammirazione "soltanto" quando vengono visti o se siano sempre nello stato di bellezza, anche se nessuno li veda. Quest'ultimo aspetto è ciò che manca all'arte in generale secondo Adorno: un fondamento ontologico in sé per sé, ed è quello che Hume a mio parere cerca nella "durevole ammirazione", tutto sommato relativa, che verrà ad essere il perno attorno al quale ruota la sua "regola del gusto". In una speculazione metafisica, invece, la "durevole ammirazione" è tale se è data dal movimento del pensiero, che si sofferma e si riconosce, come dice Plotino a proposito dell'Anima, affine al proprio oggetto di pensiero, "desiderabile", ovvero capace di generare sempre l'azione speculativa. Possiamo considerarla "simbolica", appartenente sia al Bello in sé sia al pensiero stesso, che se ne serve per cercarlo e conoscerlo; ma queste sono disprezzate e assurde «teorie di astratta filosofia»²⁸. È tuttavia dichiaratamente il campo empirico quello percorso dal pensatore scozzese, che vede nella "durevole ammirazione" uno strumento al servizio di chi guarda e non una caratteristica ontologica dell'oggetto guardato.

«Una causa evidente per cui molti non possono sentire il sentimento del giusto della bellezza è la mancanza di quella "squisitezza" dell'immaginazione che è necessaria per poter essere sensibili a queste che sono le emozioni più raffinate»²⁹. Nell'uso linguistico siamo abituati a utilizzare il sostantivo "squisitezza", come anche il relativo attributo "squisito", relativamente a qualcosa di buono e di bello. Hume invece lo utilizza nel suo significato originario, prettamente analitico; il lemma latino da cui deriva, *exquiro*, significa propriamente "investigare", "cercare di scoprire", "esaminare", "esplorare", "verificare", "informarsi", "giudicare"...³⁰. La mancanza di squisitezza per Hume è la causa della mancanza di raffinatezza dell'immaginazione, perché quest'ultima non riesce a fare le necessarie distinzioni e le dovute analisi del proprio oggetto. Manca effettivamente la "percezione" raffinata che porta alla perfezione della conoscenza empirica; come quando ad esempio si distingue un artigiano perfezionista da uno rozzo, i quali producono in maniera diversa il loro oggetto: l'uno è dotato di squisitezza, l'altro no. Non è soltanto una questione di metodo ma anche di conoscenza e visione. Secondo Hume manca lo strumento per conoscere, per riconoscere e identificare come "desiderabile", direi nell'accezione di Proclo, il Bello in sé, il quale, ammesso che ci sia, non è giudicabile dal sentimento. Con una semantica diversa e contraria a quella spiegata da Proclo, Hume utilizza "desiderabile" come attributo della squisitezza, forse più come "desiderato", considerata come una qualità essenziale dello spirito – inteso come l'uomo che pensa – e del sentimento, «perché è la fonte di tutte le gioie più raffinate e più innocenti di cui l'umana natura sia capace» e che permette quindi di giudicare³¹. Identificare la squisitezza, quindi,

²⁸ Preti (1971: tr. 652); cfr. Preti (1971: tr. 657–658).

²⁹ Preti (1971: tr. 644).

³⁰ Cfr. Preti (1971: tr. 646).

³¹ Preti (1971: tr. 646).

significa per l'empirista Hume, fondarsi su un certo *consensus omnium* per potere esprimere opinioni basate sull'esperienza; vale il giudizio di tutti o della maggior parte degli uomini, che guardano all'esperienza per distinguere i diversi generi di bellezza: «Soltanto un forte buon senso, unito ad un sentimento squisito accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza»³². Fa problema, a mio giudizio e secondo la visione che ho posto in evidenza nell'*Introduzione*, a chi attribuire l'aggettivo "critico": se ad un movimento di pensiero prettamente teoretico – utilizzato da Plotino e Proclo e ricercato in tal senso da Adorno –, o ad una pragmatica capacità (poietica) di vedere e distinguere con i sensi, empiricamente, la bellezza degli oggetti. Per Adorno la squisitezza scompare in quella mercificazione culturale che non soltanto annebbia la capacità soggettiva della ricerca ma cela sotto una coltre pesante la bellezza distintiva di ogni cosa. In ogni caso, per entrambi, viene meno ciò che dirime tra complessità (molteplice e anche empirica) e semplicità (propria dell'unità e quinti relativa alla sostanza).

L'imitazione come scoperta eziologica contro l'appiattimento culturale

Adorno afferma che «l'arte è il rifugio del comportamento mimetico. In essa il soggetto (...) si rapporta al proprio altro, da esso separato e *tuttavia* non completamente separato. La rinuncia dell'arte alle pratiche magiche, implica partecipazione alla razionalità»³³. Mi sembra che egli indichi l'imitazione come "luogo naturale" dell'arte; ma è su quell'avversativa, "tuttavia" che vorrei guardare in riferimento alla relazione tra soggetto e oggetto, per poi tornare all'imitazione. Intanto chi o che cos'è il "proprio altro"? Soltanto l'oggetto da imitare o anche e πλεϊστον, per dirla con Plotino, quello da conoscere, *mediante* l'investigazione speculativa e metafisica? L'argomento su cui riflette Adorno è contestuale al momento storico in cui scrive e i riferimenti nelle pagine della *Teoria estetica* lo dimostrano; egli indica una trasformazione che si è avuta nell'elaborazione del concetto di estetica, del quale il bello è solo una parte.

L'industrializzazione e la mercificazione di ogni tipo di arte, hanno certamente e fortemente limitato il suo scopo principale ovvero la sua stessa libertà di espressione, di riproduzione, di indagine, al punto che i suoi oggetti propri come prodotti di arti "poietiche", nonché i soggetti che li guardano, sono tutti omologati, classificati come somigliantisi tra di loro e sottomessi al potere del capitale. In questa analisi dell'arte e del bello – fuori di sé, ovvero fruito dall'uomo – Adorno, insieme a Horkheimer, è lapidario; riferendosi all'innovativa forma di arte cinematografica, alla radio e alla musica che passa attraverso le onde di quest'ultima, ne definisce gli esiti come affari ideologici atti

³² Preti (1971: tr. 651).

³³ Desideri, Matteucci (2009: tr. 72); corsivo mio.

a legittimare «le porcherie che producono deliberatamente. Si autodefiniscono industrie, e rendendo note le cifre dei redditi dei loro direttori generali soffocano ogni *dubbio* possibile circa la necessità sociale dei loro prodotti»³⁴. In altre parole, non vi è più una relazione simbolica tra l'oggetto estetico, che diventa prodotto industriale, e il soggetto che guarda, che si rivede, che vuole conoscerne l'essenza. È questo un richiamo precipuo del filosofare, con riferimento all'appello al dubbio, anima della speculazione e suo inizio³⁵; ma non semplicemente in quanto condizione di domanda per conoscere, quanto piuttosto, in questo caso, come appello al *duplum*, al doppio, che proviene proprio dall'alternanza che si pone Adorno nel guardare all'industrializzazione della cultura e, con questa, dell'arte. Da un lato quindi l'oggetto e dall'altro il soggetto: una doppiezza che non registra più una posizione mediana di incontro, un "movimento" che genera pensiero come esito del mutamento mentale, un'alternativa simbolica che possa sublimare nella conoscenza la ricerca del soggetto che entra nell'oggetto e viceversa. «*Prima philosophia* e dualismo vanno insieme» sostiene Adorno³⁶, indicando il concetto antico di metafisica in un luogo speculativo che fronteggia appunto concetti e categorie e giudicando negativa – come negazione della relazione – la dialettica dei principi e delle idee. Un dualismo che mette a confronto l'ontico specifico con l'ontologico e che³⁷, tradotto nell'ambito della filosofia estetica, assumerebbe un carattere che pone in relazione la flessione tra l'oggetto specifico della visione sensibile e l'elaborazione di dati trascendenti che condurrebbero ad una soluzione afferente all'essere in sé di quell'oggetto³⁸. Un'operazione dialettica appunto, che viene assunta dal soggetto che guarda, pensa, vede, conosce.

In verità il riconoscimento di movimento di mediazione soggettiva implica la critica alla concezione di uno sguardo che penetra fino al puro in sé, concezione che, dimenticata, sta agguattata dietro tale volgarità. (...). Ma proprio il muro che circonda il soggetto getta su tutto quel che evoca l'ombra della cosalità, che poi una filosofia soggettiva combatte impotentemente. Qualunque elemento di esperienza la parola essere porti con sé, è esprimibile solo in configurazioni di essente, non tramite un'allergia contro di esso; altrimenti il contenuto della filosofia diventa il misero risultato di un processo di sottrazione, non diversamente un tempo

³⁴ Solmi (2010: tr. 127); corsivo mio.

³⁵ Il riferimento di Adorno è essenzialmente alla distinzione che c'è tra pensiero e pensato, anche se ci si riferisce all'Essere; egli insiste sulla contrapposizione di soggetto e oggetto e sulla loro conseguente identificazione nel rapporto teoretico, arrivando ad affermare che né il soggetto né l'oggetto sono totalmente tali e lasciando intendere che nella relazione che li trascende l'uno è partecipato dall'altro. Cfr. Desideri, Matteucci (2009: tr. 156–157).

³⁶ Desideri, Matteucci (2009: tr. 124).

³⁷ Il crinale tra Hume e Adorno mi sembra intercettabile in questa distinzione tra ontico e ontologico. Non è nelle corde della filosofia del primo guardare all'aspetto teoreticamente ontologico dell'estetica per stabilirne una regola del gusto; piuttosto è la sua visione dell'ontico a disciplinarla, secondo un'opinabile per quanto da lui auspicata assoluta squisitezza. Adorno invece, sebbene "si muova" a partire dall'immanenza, tenterebbe il passaggio da tale immanenza ad una trascendenza ormai vanificata proprio dall'eco empiristica. La ricerca dell'Essere nell'industrializzazione della cultura ne costituisce una prova.

³⁸ Cfr. Berti (2017: tr. B 3, 998b23–33); Medda (2016: tr. II 7, 92b14–15).

dalla certezza cartesiana del soggetto, la sostanza pensante. Non si può guardare oltre. Ciò che sarebbe al di là appare soltanto nei materiali e nelle categorie all'interno³⁹.

Viene quindi indicata la possibilità – come potenza – di vedere l'essenza delle cose, di inquadrarle come esse si mostrano e trovare nel fenomeno (esistente) ciò che esse sono. Occorre cogliere uno *status* di conoscenza che non oggettivizzi assolutamente ma che relativamente all'oggetto "adegui" la conoscenza soggettiva rispetto a ciò che il soggetto vede. È l'esistente stesso, a parere di Adorno, che costringe la filosofia, come visione, a riconsiderarlo immediatamente, mostrandosi quasi esso stesso come suo proprio concetto teoretico⁴⁰. Come del resto indica Hume: la visione è immediata, e si valuta quello che si vede; ma Adorno sposta il baricentro della ricerca nel tentativo di oltrepassare l'immediatezza e inserirsi in quella sintonia con l'Essere dell'esistente. Nel quadro generale della relazione concetto-essenza-esistente (ontico), Adorno indica la «non identità» dell'essenza con «il concetto di ciò che viene posto per la prima volta dal soggetto»⁴¹; la prima, piuttosto, precede il secondo, gli è ulteriormente anteriore perché afferisce all'ontologico, mentre l'elemento ontico ne è un aspetto, un ambito o, se vogliamo, una manifestazione determinata secondo categorie analitiche tali da permettere il percorso dialettico fino all'essenza; oppure indeterminata, immediatamente visualizzata e quindi da decifrare e analizzare. Nel caso della funzione dell'arte e dell'epifania del bello, quella assumerebbe per Adorno un "nuovo" ruolo sotto la lente di una metafisica che guarda alla "cosa" cogliendone il sostrato immediatamente; essa si presta ad una gnoseologia fondata sull'espressione e non sul vago soggettivismo omologato dall'industrializzazione artistica e culturale.

Il fatto che Adorno veda nell'arte una struttura di razionalità che anche nell'imitazione cerca qualcosa di vero e vuole sintonizzarsi nel giudizio di verità, fuori dalla «razionalità del dominio» dell'industria culturale⁴², ritengo sia collegato a questi processi teoretici. L'industria culturale

si è sviluppata insieme al primato dell'effetto, della trovata, dell'*exploit* concreto e tangibile, del particolare tecnico, sull'opera nel suo insieme, che, un tempo, era la portatrice dell'idea ed è stata liquidata insieme con essa. (...). Il singolo effetto armonico aveva cancellato, nella musica, la coscienza della totalità formale; il colore particolare – in pittura – la composizione del quadro; la penetrazione psicologica l'architettura del romanzo. A tutto questo l'industria culturale pone fine, se così si può dire, per totalità. Non conoscendo più nient'altro che gli

³⁹ Donolo (1970: tr. 125).

⁴⁰ Cfr. Donolo (1970: tr. 124).

⁴¹ Donolo (1970: tr. 151).

⁴² Solmi (2010: tr. 127). Cfr. Ledesma (22; 2022: 28–73).

effetti, essa spezza la loro insubordinazione e li sottomette alla formula che ha preso il posto dell'opera. Essa foggia allo stesso modo il tutto e le parti⁴³.

Adorno si dilunga sulla sottrazione di razionalità che l'appiattimento culturale dell'industria ha adoperato sulla fecondità del molteplice, che origina il movimento di pensiero nell'osservazione e nell'elaborazione critica delle idee. La sineddoche utilizzata dal pensatore tedesco indica chiaramente una totalità che fa scomparire le parti e i particolari⁴⁴, segno e non simbolo, di una levigatura del pensiero e dell'osservazione, con relativo trasferimento dell'entropia soggettiva e artistica, nella massificata omologazione che elide ogni soggettività, essenziale a livello estetico. Tanto ovvio quanto inutile sottolineare che il concetto di estasi plotiniano, per certi versi avvicinabile proprio alla mancanza di razionalità nell'estetica teorizzata da Adorno, per il suo sublime livello di sovrarazionalità risulta inversamente proporzionale al concetto estetico del '900 che Adorno stesso ci descrive con raffinatezza di pensiero nella sua complessità. Riferendosi alla cultura, egli non indica il livello ma, appunto, il "livellamento" che in essa manifestano le creazioni artistiche, alle quali associa il qualificativo «spirituali», denotandone l'origine in una ποίησις noetica piuttosto che pneumatica⁴⁵, che traduciamo propriamente con τέχνη, la quale indica esattamente una partecipazione intellettuale all'azione poetica del plasmare un oggetto, che nel nostro caso è l'opera d'arte. Riguardo a questa relazione deficitaria tra il guardare e il vedere, evidenziata da Adorno, Plotino offre delle chiavi di lettura in qualche modo coniugabili, a mio parere, con quanto ci dice Adorno. Il pensatore di Licopoli mette a confronto il bello che è nei corpi, trattandolo come mera immagine, e il Bello in sé, l'Essere Bello o, meglio, l'Essere *del* Bello. Quello dei corpi è transeunte e chi guarda deve piuttosto "fuggire" ciò che immediatamente gli appare per correre verso «ciò di cui è immagine» quel corpo bello⁴⁶. Il tipo di fuga di cui parla Plotino è quella dell'astrazione, della risalita, dell'ascesi: «Basta solamente distaccarsi da tutto e non guardare più, ma, per così dire, con gli occhi ben serrati, riattivare quell'altra vista che tutti hanno, ma che in pochi usano, e ricorrere ad essa»⁴⁷. Chiaramente, quelli appena citati non sono lemmi appartenenti al lessico di Adorno, ma il contenuto è riferibile a quanto Adorno stesso ci dice a proposito della mancanza di produzione speculativa nell'ambito estetico. «In pochi» cioè utilizzano «l'altra vista»; in pochi ormai si pongono domande in merito a ciò che vedono e sulla consistenza, sull'essenza dell'esistente. Se da un lato Plotino parla di ascesi e di fuga, dall'altro Adorno pone l'accento sull'accezione critica dell'uomo

⁴³ Solmi (2010: tr. 132).

⁴⁴ «A nessuno è più concesso di dimenticarsi e di perdersi nell'oggetto della rappresentazione. La perfetta somiglianza è l'assoluta differenza. L'identità della specie esclude quella dei casi. Si potrebbe quasi dire che l'industria culturale ha perfidamente realizzato l'uomo come essere generico. Ciascuno si riduce a ciò per cui può sostituire ogni altro: un esemplare fungibile della specie». Solmi (2010: tr. 156).

⁴⁵ «Il luogo in cui lo spirito artistico si eleva al di sopra del meramente esistente è la rappresentazione che non capitola davanti alla mera esistenza dei materiali e dei procedimenti». Desideri, Matteucci (2009: tr. 52).

⁴⁶ Cfr. Radice (2002: tr. I 6, 8, 5-8).

⁴⁷ Radice (2002: tr. I 6, 8, 25-27).

del '900, capace soltanto di guardare e cogliere tutto alla medesima maniera. La filosofia teoretica cioè, ha pieno diritto di cittadinanza nell'ambito della speculazione estetica.

Paradossalmente, le classificazioni culturali ingabbiano il bello e lo "neutralizzano", lo oggettivizzano ai fini catalogativi eliminando ogni *contrarietà*, primo elemento necessario per una speculazione che possa dirsi tale⁴⁸. In tal modo viene meno tutto, scompare il travaglio kantiano che si sviluppa nell'estetica, nell'analitica e nella dialettica trascendentali⁴⁹; non mi riferisco tanto agli esiti della "critica" kantiana nella sua specificità, quanto, insisto, al travaglio speculativo, al movimento logico, all'utilizzo della ragione come strumento nella realizzazione di un'opera che possa definirsi bella⁵⁰. Se tutto è bello lo stile proprio svanisce; se tutto è bello viene meno perfino l'armonia tra le parti, tutte distinte tra di esse, il più classico dei "canoni" che definiscono appunto la bellezza. «L'idea del bello (...) deve eliminare tutto ciò che le è eterogeneo, che è convenzionalmente posto, ogni traccia di reificazione. Anche per il bene del bello, non c'è più qualcosa di bello: perché nulla lo è più»⁵¹. La razionalità dell'opera d'arte, infatti, svolge il compito di organizzare in unità, di sussumere, di fare sintesi tra le parti che continuano ad avere tra di loro una certa relazione simbolica, *ad intra* ma anche *ad extra*⁵². L'opera d'arte cioè, ha una sua vita interiore e un rapporto esteriore con il mondo in cui è inserita, riproducendone le categorie; il problema sorge quando quell'opera è aperta alla visione che non può coglierne l'essenza immediatamente ma deve riconoscerne e perseguirne le cause: «Se uno subisce il fascino di qualcosa e ne è affine, certo ha familiarità anche con le sue immagini. Se, però, annulla la causa di tale attrazione, non riuscirà a rintracciare i caratteri e i motivi di un tale sentimento»⁵³. La "conoscenza per cause", il riconoscimento delle forme, fanno quindi da sostrato alle affinità "erotiche" e di sentimento. Queste ultime vanno pertanto "governate" razionalmente, un principio cui lo stesso Adorno aderisce nell'affermare la sovranità dell'Essere sull'esistente e sulle realtà ontiche che si riscontrano nelle opere d'arte. Se da un lato l'arte esprime un sentimento, dall'altro essa è organizzata, lo esprime logicamente secondo criteri razionali ordinati:

La razionalità è all'interno dell'opera d'arte il momento che istituisce l'unità, che organizza, non senza relazione con quella che domina all'esterno, di cui però non riproduce l'ordine categoriale; i tratti dell'opera d'arte, irrazionali secondo il metro di quest'ultima, non sono sintomo di uno spirito irrazionalistico, neanche sempre di una disposizione d'animo irrazionalistica propria dell'osservatore; la disposizione d'animo, di solito produce piuttosto opere

⁴⁸ Cfr. Donolo (1970: tr. 129).

⁴⁹ Premesso che il termine "trascendentale" in Kant si riferisce a ogni conoscenza che si occupa del nostro modo di conoscere gli oggetti (cfr. Gentile, Radice: [2005]), il riferimento al filosofo di Königsberg è voluto per indicare, in modo traslato, una configurazione di pensiero critico che imposta la sua ricerca metodologica con riferimento alla differenza, nella conoscenza, tra il piano sensibile e quello noetico.

⁵⁰ Cfr. Solmi (2010: tr. 138).

⁵¹ Desideri, Matteucci (2009: tr. 72).

⁵² Cfr. Radice (2002: tr. I 6, 3-4).

⁵³ Radice (2002: tr. III 5, 1, 25-28).

d'arte a sé congeneri, in qualche senso razionalistiche. Anzi, la sua *désinvolture*, la dispensa dai precetti logici che entrano come ombre nel suo ambito. (...). Le opere d'arte non rimuovono; mediante l'espressione fanno giungere a coscienza attuale ciò che è non coeso e sfuggente senza di per sé "razionalizzarlo"⁵⁴,

dove "senza razionalizzarlo" non contraddice quanto detto poco prima ma indica la spontaneità e disinvolture espressiva dell'arte, che rimane dentro i parametri della logica cognitiva.

Entrare nel Bello

Se proviamo ad utilizzare le chiavi di lettura di Proclo, il "desiderabile", l'"adeguato" e il "perfetto" non possono trovare spazio fra le osservazioni sull'estetica riferita da Adorno, non tanto perché superate quanto piuttosto perché non pensate; potrebbero però trovare cittadinanza nel suo *modus cogitandi*: «Una cosa è palesare artisticamente, formare e quindi rendere in un certo senso razionale l'irrazionale – l'irrazionalità dell'ordine come della psiche –, un'altra predicare l'irrazionalità, come suole accadere quasi sempre con il razionalismo dei mezzi estetici in base a nessi di superficie grossolanamente commensurabili»⁵⁵. Davanti ad un'opera d'arte non siamo dinanzi a qualcosa di appetibile – non desiderata ma desiderabile –, piuttosto al cospetto di qualcosa che si fa guardare perché ci si manifesta di fronte, ci si palesa perché si fa conoscere con determinati criteri che elevano la conoscenza del soggetto al di sopra del livellamento culturale, una superficie appena rassettata, senza criterio, «grossolanamente commensurabile» appunto. Mediante i criteri razionali, invece, essa viene formata, plasmata, assume un'idea che è un legame tra le parti; si "adeguа" ad una certa razionalità che è costitutiva nell'essenza dell'opera d'arte che palesa il bello. Se la perfezione di cui parla Proclo, come terzo elemento risultante dall'unione del "desiderabile" con l'"adeguato", è propria del divino, e non ritengo sia questo il caso della visione del bello di Adorno, la funzione della razionalità come strumento per pensare il bello e, di conseguenza, generarlo nell'opera d'arte, può essere calibrata con quegli elementi indicati dal Licio.

L'alternanza, ancora, è proprio quella tra razionale e irrazionale, un crogiolo nel quale l'arte trova la sua sintesi. Il momento irrazionale, indicato da Adorno nella magia, viene ad essere la base per un superamento, per una vera e propria elaborazione speculativa, che tuttavia l'industrializzazione dell'arte soffoca, canalizzandone gli intenti sulle rotte del mercato e riducendola, nuovamente, se non nell'irragionevole magia, nell'irrazionale mancanza di pensiero e di ragione. Ciò è dovuto, continua Adorno, all'«aver celato

⁵⁴ Desideri, Matteucci (2009: tr. 75).

⁵⁵ Desideri, Matteucci (2009: tr. 75).

la dialettica di razionalità e mimesi immanente all'arte»⁵⁶. Quando egli parla di mimetica dell'arte non si riferisce soltanto all'imitazione della natura, al tentativo di "raffigurare", ma ragiona sul fatto che «il luogo comune dell'incanto dell'arte richiama alla mente qualcosa di vero»⁵⁷. Ciò che è vero viene quindi richiamato alla mente; ciò che strutturalmente corrisponde al giudizio di verità viene visto e perciò riconosciuto dalla mente, lo strumento proprio per conoscere il vero. Esso si riconosce nel suo luogo proprio e soltanto lì può essere definito come tale; e se siffatta conoscenza viene procurata dall'arte, allora vuol dire, secondo lo schema adorniano, che pure essa è uno strumento teoretico capace di offrire alla speculazione una via metafisica in una dimensione ontologica. Lo stesso Plotino non rifiuta il valore dell'imitazione artistica, indicando nel processo tecnologico che produce l'opera d'arte un procedimento di avvicinamento alle Idee-forme che ne costituiscono l'essenza, e sostenendo, in base al principio di partecipazione che distingue l'essere per sé e l'essere per altro, che le opere d'arte sono belle in virtù della loro partecipazione ad una Bellezza altra e superiore. L'alterità di cui parla Plotino è comunque intrinseca all'oggetto d'arte, le è strutturalmente connaturata, perché quello viene prodotto in base al modello superiore, il quale appartiene ad una Intelligenza superiore. L'imitazione, quindi, si presenta come lo strumento idoneo per realizzare la partecipazione all'Essere che precede l'esistente e la sua essenza⁵⁸.

L'"altro" cui si riferisce Adorno, come genere di alterità, assumerebbe allora una doppia valenza, di distacco da un lato e di unione dall'altro. A mio parere, secondo il pensatore tedesco, nella *μίμησις* si realizza il momento della ricerca, che parte da un punto originario e in esso ritorna. Il soggetto è separato *ma* non del tutto dal suo oggetto; l'alterità di quest'ultimo non è insomma un indice di estraneità dell'uno rispetto all'altro ma un simbolo, una relazione. Se è così, il concetto di *μίμησις* assume una valenza diversa da quella celeberrima di Platone, perché in esso avviene il superamento dell'irrazionale e l'acquisizione della conoscenza.

In quel doppio momento, che accoglie simultaneamente il "procedere" e il "proten-dere", potrebbe trovare spazio questo ragionamento di Adorno, che guarda all'arte come stato mimetico e come ad una sorta di conoscenza, un momento razionale. Se nell'imitazione non troviamo nulla di originale perché in questa fase abbiamo un blocco della

⁵⁶ Desideri, Matteucci (2009: tr. 73).

⁵⁷ Desideri, Matteucci (2009: tr. 73).

⁵⁸ Cfr. Radice (2002: tr. I 6, 9, 28-44). Un recente studio sulla bellezza in Plotino rende conto, tra l'altro, della ripresa del valore della *τέχνη* nella produzione dell'opera d'arte e della relazione che vi è tra quest'ultima e l'Uno. Cfr. Gál (2022: 43-51).

conoscenza⁵⁹, secondo Adorno «l'arte completa la conoscenza con ciò che è escluso da questa e in tal modo pregiudica il carattere conoscitivo, l'univocità di essa»⁶⁰.

Lo stesso Proclo, al “desiderabile” all’“adequato” e alla “perfezione” fa seguire la via dell’intellezione, preceduta dalla sapienza. L’atto razionale è preludio alla “visione” della Bellezza, che segue il suo costitutivo Bene. Il sapiente, strutturalmente possiede le cose conoscibili, che mediante l’intellezione vengono rese intelligibili, “adequate” alla visione intellettiva. La visione del Bello quindi, a dire di Proclo, è legata all’atto astrattivo, ciò che manca nella descrizione estetica che ci fornisce Adorno e che lui stesso indica secondo le sue categorie speculative. Nel pensiero di Proclo, il genere della sapienza è triadico, «in quanto è *colmo* di essere e verità, è *generativo* della verità intellettiva, ed è *perfezionatore* delle intellezioni in atto, pur rimanendo esso costantemente in potenza»⁶¹. Il luogo del pensiero di Adorno in merito all’oggetto della sua ricerca in campo estetico, mi sembra essere proprio il giudizio di verità: l’arte deve dirci qualcosa, non soltanto deve esprimere qualcosa ma deve darci se stessa, e con essa il bello come anche il brutto,⁶² come sue parti. In questo troviamo il contenuto di verità. Estetica quindi non è soltanto l’esplorazione della sensazione, dell’esperienza, ma l’ingresso in questa esperienza come tale, il dialogo con essa, la ricerca e la fatica dell’analisi, proprio «perché» – riprendiamo Plotino – «un conto è l’essere del corpo, un conto quello della bellezza»⁶³.

Conclusione

La questione del Bello viene concepita, sia da Plotino come da Adorno, dentro quella dell’Essere, e viene ragionata organicamente con strumenti afferenti alla lezione metafisica, sebbene con calibrature distinte, derivanti da tradizioni diverse. Leggendo le loro pagine al riguardo, mi è sembrato che ognuno, parallelamente, provasse a condurre l’argomento fino all’unità dell’Essere; Plotino perché proveniente dalla tradizione metafisica che fin dalla questione eleatica ragiona sul rapporto tra uno e molteplice, con la relativa filosofia platonica e aristotelica a tentare di fare sintesi; Adorno in quanto addita l’assoluta indifferenza propinata dall’industria culturale al soggetto che osserva le opere d’arte rimanendo inficiato da un modo di dialogare che ha accantonato il dibattito dialettico

⁵⁹ Alludo qui a Platone, del quale conosciamo l’opinione sull’arte. Poiché Adorno parla della *mimesi*, prendo a riferimento quanto Platone ci dice in *R.* X, 598b e ss. Il valore dell’imitazione, tradotto sul piano della gnoseologia, arriva soltanto alla *δόξα*, rimanendo di gran lunga lontano dall’*ἐπιστήμη* da quel grado di conoscenza cioè che porta alla *νόησις* e quindi alla conoscenza dell’Idea del Bene.

⁶⁰ Desideri, Matteucci (2009: tr. 73).

⁶¹ Abbate (2019: tr. I 23, 105, 24–26).

⁶² Adorno lo intende come ciò che è restio a lasciarsi plasmare, come l’ostilità al movente dell’arte e, in quanto tale, ne amplia il concetto oltre l’ideale artistico. Il brutto serve in qualche modo a definire i confini dell’arte e del bello. Cfr. Abbate (2019: tr. I 23, 105, 67–68).

⁶³ Cfr. *supra*, nota 15.

che, invece, dalle differenze genera i suoi prodotti speculativi, ponendoli sempre al vaglio della critica.

Il riferimento all'Essere mi sembra fondamentale per entrambi i pensatori, sebbene questi abbiano manifestamente diverse prospettive e motivazioni speculative. In Plotino, infatti, – come anche in Proclo – il riferimento all'Essere – con a fondamento dell'Essere un Principio che lo trascende – è un punto di partenza, un principio, quasi un postulato, nei termini di un'ontologia ripensata e fondata in una prospettiva henologica. In Adorno, potremmo dire, l'Essere può essere colto nella ricerca del fondamento, capace di andare oltre la prospettiva dell'industrializzazione e della mercificazione dell'arte, laddove l'analisi critica sembra volta a riportare la realtà destrutturata ad un fondamento, a un principio che ricompone la complessità delle parti del reale. Il punto di partenza di Plotino diverrebbe la meta della metodologia adorniana.

Quanto fin qui si è cercato di articolare non vuole certamente essere un accordo tra i due filosofi; sarebbe questa una ingenuità esegetica oltre che ermeneutica. Tuttavia, lo studio della storia delle idee porta sempre a far dialogare i pensatori e, in questo caso particolare, mi è sembrato di potere applicare determinate categorie estetiche afferenti alla filosofia antica a quelle proposte da Theodor Adorno. In particolare, a proposito del "travaglio" speculativo e del movimento del pensiero, che si esprime sempre mediante categorie logiche, ho cercato di tradurre visivamente alcune suggestioni che questo studio mi ha suscitato. Penso ai "Prigioni" di Michelangelo. Essi sono collocati nel corridoio della Galleria dell'Accademia di Firenze, a destra e a sinistra del visitatore il quale entrando guarda già sul fondo l'imponente David del Buonarroti. La sorte storica dei "Prigioni" ha voluto che queste sculture rimanessero incomplete, "non finite"; l'allestimento museale della Galleria dell'Accademia le vuole propedeutiche al "finito" David. Esse mi fanno pensare a quella tensione spirituale di cui parla Plotino, alla ricerca della causa del Bello che vediamo sullo sfondo, a quella *contrarietà* e al travaglio posti in evidenza da Adorno. «Il fermare i ghiribizzi dell'immaginazione e il ridurre ogni espressione alla verità e all'esattezza geometriche sarebbe la cosa più contraria alle leggi dell'estetica, perché produrrebbe un'opera che, per esperienza universale, si è ritrovata essere la più insipida e sgradevole»⁶⁴. Dal punto di vista empirico, una tale ricerca del Bello si traduce come una sorta di istantanea, una volta raggiunto. Tuttavia l'immaginazione non viene fermata affatto ma insieme alla logica e al ghiribizzo – o alla logica *del* ghiribizzo – danno senso e significato al movimento di pensiero; essi sono l'attività essenziale diretta verso il fine come Bello in sé e quindi vera conoscenza assoluta e non relativa all'esperienza. Se ci si fermasse a quest'ultima verrebbe – nuovamente – obnubilata la ricerca dell'Essere proposta da Adorno; non l'esperienza deve quindi essere universale bensì la conoscen-

⁶⁴ Preti (1971: tr. 641).

za, e questa si sviluppa proprio da quei ghiribizzi di movimento, a cui afferisce proprio il “desiderabile” di cui ci parla Proclo.

Se guardiamo all’attuale idea di estetica, il contemporaneo *modus cogitandi*, dalla musica all’arte visiva in generale, dall’osservazione del creato alla cultura della bellezza fisica assoluta, esula a mio parere sia dalla proposta empirista di Hume, quella di cercare una regola universale del gusto, sia soprattutto dal concetto complesso di “desiderabile” proposto da Proclo. Nel primo caso viene decisamente meno il concetto di “squisitezza”, preso almeno nei suoi principi analitici e quindi a prescindere dalla sua condivisione a livello speculativo. Nel secondo caso, il desiderio dell’immediato supera la visione dell’immediatezza e valica l’esperienza e il gusto stesso, raggiungendo una sorta di provvisorietà priva dello stesso principio empirico. Il “desiderabile”, essenza della tensione e del movimento di pensiero, quell’informe visione che vediamo proprio nei “Prigioni”, si scioglie in un rapido appetito e in una repentina affezione volta alla soddisfazione del possesso.

Quel “non finito” entropico, invece, è forse proprio il finito in sé, che si realizza *mentre* il pensiero è in movimento. Nella visione del Bello non è soltanto questione di piacere e di gradimento, questo è secondario. Diventa piuttosto primario “cercare” risposte e con esse le cause della visione.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATE, M. (cur.), 2019, Proclo, *Teologia platonica*, Milano.
- ARONADIO, F. (cur.), 2018, Platone, *Cratilo*, Roma – Bari.
- BERTI, E. (cur.), 2017, Aristotele, *Metafisica*, Bari – Roma.
- DESIDERI, F., MATTEUCCI, G. (eds.), 2009, T. Adorno, *Teoria estetica*, Torino.
- DONOLO, C. A. (tr.), 1970, T. Adorno, *Dialettica negativa*, Torino.
- GABRIELI, F. (tr.), 1997, Platone, *Repubblica*, Milano.
- GÁL, O., 2022, *Plotinus on Beauty. Beauty as Illuminated Unity in Multiplicity*, Leiden – Boston.
- GENTILE, G., LOMBARDO RADICE, G. (tr.), 1996, I. Kant, *Critica della ragion pura*, Roma – Bari.
- LEDESMA, A. F., 2022, “Iconoclasia discreta. Adorno y el fin del arte”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 22, p. 28–73.
- MEDDA, R. (cur.), 2016, Aristotele, *Analitici secondi*, in: Aristotele, *Organon*, M. Migliori, (ed.), Milano, p. 793–1077.
- PEDIO, R. (tr.), 1989, R. Arnheim, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Torino.
- PRETI, G. (tr.), 1971, D. Hume, *La regola del gusto*, in: D. Hume, *Opere*, E. Lecaldano, E. Mistretta (cur.), vol. II, Bari, p. 636–658.
- RADICE, R. (tr.), 2002, Plotino, *Enneadi*, Milano.
- SOLMI, R. (tr.), 2010, M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino.
- WEISS, S., 2023, “Turning to God: Some Aspects of the Neoplatonic Conversion”, *Živa Antika. An Open-Access Academic Journal in Classics* 73, p. 27–48.

CRISPINO SANFILIPPO
/ Istituto Teologico Caltanissetta /
crispinosanfilippo@gmail.com

Plotinus and Adorno: Some Parameters of Aesthetic Visions

This article proposes a comparison between the aesthetic vision of Plotinus and that of Theodor W. Adorno, two distant thinkers – not only in time – but not for this reason not comparable to each other in the possibility of a dialogue on the way in which respectively they conceive the relationship with beauty. An attempt is made to address the topic through some parameters that structure the distinction between looking and theoretical vision, and therefore that between the object of sensation and its true content, giving prominence to the metaphysical slant of aesthetic theory. The speculative proposals of Proclus and Hume are then used methodologically to highlight links and contrasts with Neoplatonism and contemporary philosophy.

KEY WORDS

Plotinus, Adorno, aesthetics, vision, being, beauty, true