

Le lepri di Adorno

Letteratura e critica nella società dello spettacolo

Luca Baldassarre

Fermi! Tanto
non farete mai centro.
La Bestia che cercate voi,
voi ci siete dentro.

Giorgio Caproni, *Saggia apostrofe a tutti i
caccianti*

In una relazione di inizio millennio, intitolata *L'arte si estingue?*, Tito Perlini, tra i più acuti interpreti, in Italia, dell'eredità della filosofia classica tedesca in quella costellazione di pensiero nota come Scuola di Francoforte, si sofferma sul fortunato concetto hegeliano di *Ende der Kunst*, sostenendo che la propria fine – che l'ambigua traduzione di matrice crociana ha reso nei termini di “morte” – è esattamente il punto da cui l'arte prende le mosse.¹ Depurata la tripartizione dell'arte in simbolica, classica e romantica da ogni residuo storicistico, l'arte si configura per lo studioso triestino come *Sehnsucht*, come un sofferente anelito, come l'afflato nostalgico verso l'armonia degli opposti (interno-esterno, intelletto-sensibilità, forma-contenuto, immanente-trascendente) di cui l'arte greca classica rappresenterebbe

¹ T. Perlini, *L'arte si estingue?* [2003], in Id., *Attraverso il nichilismo. Saggi di teoria critica, estetica e letteratura*, Torino, Nino Aragno Editore, 2015, p. 676.

l'ideale compimento. Alla nostalgia del passato tipica della concezione reazionaria tardoromantica Perlini contrappone non la nostalgia del futuro, il quale in tal modo non sarebbe altro che il prolungamento infinito del cattivo stato di cose attuale,² ma la nostalgia del presente, retta dalla lucida e intransigente consapevolezza dell'insanabile divario fra essere e dover-essere: ciò che è, sostiene perentorio Perlini citando Ernst Bloch, non può essere vero.

Pensarsi a partire dalla propria fine, dalla propria estinzione presuppone perciò la coscienza della propria impossibilità entro lo stato di cose sussistente, vale a dire entro quel sistema capitalistico che, hegelianamente e marxianamente, tende *ad infinitum* oltre se stesso, ad un continuo e mai pago oltrepassamento dei propri limiti. Vivere la propria contraddizione, ovvero la sopravvivenza alla propria morte, significa allora per l'arte l'impegno a configurarsi quale discorso metaestetico, ovvero a porsi come modello metacritico di pensiero: la critica al cattivo esistente – cattivo perché si presenta come il contrario di ciò che è, ovvero come mondo conciliato: la sua falsità è sinonimo di abusività e, per così dire, di illegittimità al trono – si articola come critica immanente, cioè come interna alle stesse coordinate dell'opera d'arte. Questa si manifesta quale modello del pensiero critico nella misura in cui si presenta, entro la propria configurazione, come la critica della propria stessa collusione con la realtà reificata.

Perché, dunque, l'arte come metaestetica? Tito Perlini dedica nel 1974 due lunghi ma al contempo densi saggi alla critica di Theodor W. Adorno all'industria culturale, in cui interpreta le tesi del maestro nei termini di una critica all'onnipervasività del *kitsch*. Lungi dal rappresentare una categoria meramente estetologica, questa deborda da un ambito prettamente estetico nella misura in cui la stessa industria culturale si impone come qualcosa in più che appendice del

² T. Perlini, *Variazioni sul tema del vero nel falso* [1972], in Id., *Attraverso il nichilismo*, cit., p. 284: «Il futuro, risolto in positività e non goduto, cessa di essere futuro, si presentifica e, trasformandosi in qualcosa d'immediato, viene riassorbito da ciò di cui voleva costituire l'alternativa radicale». È opportuno a mio avviso precisare però che, se il termine italiano «futuro» indica una unilateralità concettuale, derivando dal latino *futurus* (participio futuro del verbo *esse*), una ulteriore specificazione si rende necessaria in merito ad altre lingue, specificamente al tedesco *Zukunft*, concettualmente più ambiguo poiché, in quanto calco del latino *ad-ventus*, si presta maggiormente a contrastare la presentificazione di ciò che sarà, del futuro appunto.

sistema tardocapitalistico, fino a connotare la struttura del sistema in sé.

I. L'essenza *kitsch* nell'industria culturale

Il valore dell'analisi, operata da Tito Perlini, della critica adorniana dell'industria culturale risiede nel tentativo di superare la rigida e ipostatizzata dicotomia, in voga nella cultura italiana del Secondo Novecento, fra progresso e reazione, fra conservatori e progressisti.³ L'attenzione posta sulla metamorfosi del *kitsch* di pari passo alla trasformazione del concetto di ideologia, vale a dire quale passaggio da semplice ornamento e abbellimento della realtà ad autogiustificazione dello stesso cattivo reale, colloca indubbiamente la figura dell'interprete triestino al fianco di coevi protagonisti del pensiero critico post-bellico, basti qui citare, come esempi, Franco Fortini – di cui egli apprezzava la critica radicale nei confronti delle neo-avanguardie, seppur contestandone l'applicabilità alle avanguardie storiche⁴ – e, oltralpe, Guy Debord col suo *La société du spectacle*.

Facendo proprie le considerazioni di eredità lukacsiana sulla reificazione universale e sul feticismo della merce, Perlini accoglie nella sua impostazione teorica la tesi secondo cui il sistema tardocapitalistico si sviluppa quale crescente subordinazione della cultura al valore di scambio e quindi come progressiva colonizzazione del mondo della vita da parte di quel che Herbert Marcuse chiamava principio di prestazione. La burocratizzazione del sistema capitalistico, che si è imposta nel primo Novecento, ha bloccato il formarsi di una coscienza di classe, proletarizzando il ceto medio borghese, ovvero estendendo la reificazione dell'esperienza all'intera realtà sociale. È il

³ In sintonia, peraltro, con gli obiettivi dello stesso Adorno: «uno dei compiti principali di fronte a cui si trova oggi il pensiero è quello di impiegare tutti gli argomenti reazionari contro la cultura occidentale, al servizio dell'illuminismo progressivo» (Th.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 229-230).

⁴ Cfr. T. Perlini, *Avanguardia e mediazione (a proposito di un saggio di Franco Fortini)* [1967], in Id., *Attraverso il nichilismo*, cit., pp. 3-20. Su questo punto, in particolare sui rapporti fra surrealismo e surrealismo di massa, ritengo però che la prospettiva fortiniana sia più vicina a quella di Adorno, come si può evincere da Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 272: «il surrealismo tradisce la *promesse du bonheur*, in quanto sacrifica l'apparenza della felicità, mediata da ogni forma integrale, al pensiero della sua verità».

discorso adorniano sulla *Verblendungszusammenhang*, quel complesso sociale di accecamento cui soggiace l'intera totalità sociale nell'epoca del tardocapitalismo. Perlini concorda con Adorno nell'indicare, come fondamento metafisico del movimento capitalistico, quel principio di identità che è compito del pensiero critico – e dell'arte e della letteratura come modelli critici – cercare di scardinare.

L'opera d'arte, la vera opera d'arte è attraversata da quella legge di movimento, da quella tensione tra forma e contenuto al centro della *Teoria Estetica* di Adorno, mentre invece la dialettica storica si è inceppata fra le maglie delle contraddizioni capitalistiche, oscillando fra una positività pietrificata e la sua negazione indeterminata. L'insistenza sul principio di identità e sulla necessità di criticarlo – necessità imperniata sull'impulso utopico che spinge alla vera conciliazione, all'armonia fra particolari e universale – è motivata pertanto da una situazione storica in cui l'apparente libertà dei singoli, che in piena età borghese sembrava porsi come fondamento del sistema capitalistico, cede via via il passo ad una sempre più accentuata dipendenza di quelli dal sistema sociale che li sostiene e di cui diventano mere funzioni. Non a caso, la centralità dell'opera di Kafka come modello critico del tardocapitalismo, affermata da Adorno, è condivisa da Perlini. Ad un modello, potremmo dire, interattivo, cioè fondato sulla reciproca mediazione tra sfera pubblica e privata, subentra un nuovo paradigma dato il quale pubblico e privato si rovesciano immediatamente l'uno nell'altro. Il privato rimane privato solo in senso negativo, privato della sua sfera privata, della sua singolarità: diventa puro esemplare di una totalità che a sua volta non è il risultato di un processo di mediazione fra singoli, ma un totem la cui funzione risiede in nient'altro che nella sussunzione dei singoli. La gerarchia è rigidamente verticistica.

Merito di Perlini è stato quello di ereditare le feconde intuizioni ed elaborazioni di Adorno, la cui lungimiranza è stata senza dubbio occasionata dalla contingenza storica dell'esilio e dell'esperienza americana, in un'epoca in cui in Italia l'avvento e l'espansione dell'industria culturale era salutato come manna dal cielo.⁵ La teoria del rovesciamento del mezzo in fine è presente sin dai primi lavori di Adorno, tanto che Perlini contesta l'impostazione di Marshall McLuhan

⁵ Si pensi, uno su tutti, ad Umberto Eco e alla sua apologia del *medium* televisivo. Si veda, per esempio, U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

compendiata nella più che nota affermazione secondo cui «il *medium* è il messaggio», sostenendo che il massmediologo canadese

non è che un imitatore scaltro il cui impegno fondamentale è stato quello di appropriarsi dei risultati della critica adorno-horkheimeriana per volgerli, dedialettizzandoli e rovesciandone il segno valutativo, in senso reazionario, per erigere su di essi una fumosa teoria il cui intento primo è di fungere da apologia del tardo capitalismo in chiave scientifico-tecnocratica.⁶

Potremmo piuttosto parafrasare Perlini citando Debord, per il quale «lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine».⁷

Ecco allora una prima indicazione di ciò che il *kitsch* è diventato: cristallizzazione del positivo. La canonica definizione di *kitsch* – termine la cui etimologia è dubbia, ma che Robert Musil sostiene derivare dal verbo *verkitschen*⁸ – indica questo come sinonimo di cattivo gusto, come deformazione manieristica dell'opera d'arte. Dalla metà del XIX secolo fino a Adolf Loos, architetto di inizio Novecento, autore di *Ornamento e delitto*, il *kitsch* è considerato quale risultato dell'arte come ornamento. Due sono le principali caratteristiche del *kitsch* secondo gli studi estetologici ottocenteschi e primonovecenteschi: la prefigurazione dell'effetto e l'essere irrelato. L'oggetto *kitsch*, configurandosi come l'effetto di se stesso, libera – una libertà come palese caricatura della liberazione – il fruitore dal peso dell'interpretazione: l'oggetto è niente più, niente meno che ciò che appare, esso è ciò che è, è la presenza stessa. Ma è anche mancanza di relazione: come ornamento, esso non è il risultato della configurazione immanente dell'opera, non rientra fra le sue coordinate interne, ma ne è l'abbellimento posticcio.

⁶ T. Perlini, *Adorno: arte, spettacolo, cinema, televisione*, in «Bianco e nero», 1-2, 1974, *Scuola di Francoforte. Industria culturale e spettacolo*, a cura di T. Perlini, p. 178.

⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2008, p. 64 (tesi 34).

⁸ R. Musil, *Sulla stupidità* [1937], in Id., *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, pp. 175-176. Il verbo *verkitschen* sarebbe una versione gergale di *unter dem Preis abgeben*, ovvero di *verschleudern*, «dar via sottocosto», «svendere», «sprecare», «sperperare».

Perlini sottolinea giustamente lo stretto nesso che lega il *kitsch* alla vita piccolo-borghese:⁹ il borghesuccio, filisteo e tradizionalista, oscilla fra i due poli opposti del rancore verso la bellezza – di cui non sopporta la natura di privilegio sociale, ma di cui non comprende la tensione utopica verso un mondo finalmente e veramente conciliato – e della sua perversione, del suo deturpamento, giacché la bellezza non è adempimento immediato, non è adeguamento coatto allo *status quo*, ma è adeguazione intesa come risultato di un sofferente processo di mediazione. Il piccolo-borghese disdegna la bellezza quale espressione della sofferenza e la esalta nella sua falsa apparenza, quale abbellimento di ciò che è brutto: egli, vero e proprio esemplare del *ressentiment*, oscilla schizofrenicamente fra «soggettivismo e culto dell'oggettività-feticcio».¹⁰

Il *kitsch* si presenta pertanto come la manifestazione estetica della reificazione, come copertura ideologica della società universalmente dominata dalla forma merce. È ovunque il principio di identità a far da padrone, reprimendo l'individuale proprio mentre lo esalta.

Non bisogna però cadere nella opposta tentazione, secondo Perlini, di gettar via il bambino con l'acqua sporca: in epoca borghese il *kitsch* esprime al contempo una funzione critico-negativa, giacché, presentandosi come autonomia reificata, si afferma come cattiva coscienza dell'arte, così demistificandola. Il *kitsch* spiffera l'intimo segreto di ogni opera. In tal senso esso è «"sosa" dell'arte».¹¹ Mi verrebbe da dire, piuttosto, che il *kitsch* borghese è il Giuda dell'arte: consente all'arte quella scissione, quella contraddizione che sola permetterebbe il moto dialettico verso la riconciliazione, evitando perciò all'arte stessa il destino della reificazione. È per questo motivo che le critiche rivolte al *kitsch* nel limitato ambito estetico si rivelano in ultima istanza reazionarie. Non si tratta semplicemente di cattivo gusto: al centro della questione si pone la reificazione dell'esperienza. Quest'ultima può determinarsi solo nel rapporto con l'altro-da-sé, con ciò che la nega: l'arte – e, in generale, la cultura, intesa in termini moderni, goethiani e hegeliani, come *Bildung*, come percorso di

⁹ Il vocabolo italiano non rende la pregnanza concettuale del corrispettivo tedesco, utilizzato dallo stesso Perlini: *Spießbürger* indica il borghese ancora armato di spiedo, ovvero di lancia, ad indicare la cocciuta e acritica aderenza alla tradizione.

¹⁰ T. Perlini, *Tra minuscolo e illimitato. Adorno: stile e kitsch*, in «Bianco e nero», 1-2, 1974, *Scuola di Francoforte*, cit., p. 57.

¹¹ *Ivi*, p. 77.

formazione dell'individuo – è espressione di questa esperienza e in quanto tale deve, per così dire, fare i conti con l'altro-da-sé; il *kitsch*, spacciandosi indebitamente per arte, ricorda a questa la sua missione. L'elogio immediato dell'individuale, dell'autonomia del singolo, che sfocia in quella apologia dell'autenticità in salsa esistenzialistica aspramente criticata da Adorno e dallo stesso Perlini, espunge aprioristicamente da sé l'altro ma assumendone in tal modo, inconsapevolmente, i connotati. L'arte che respinge il *kitsch* si rovescia nel *kitsch*: diventa autonomia feticizzata. D'altronde, è la storia stessa che ci ha palesemente mostrato questa nefasta dialettica del rovesciamento; si pensi alla mostra di arte degenerata tenutasi nel 1937 a Monaco sotto il nuovo regime: essa fu preceduta dalla Grande Esposizione d'Arte Tedesca, in cui veniva esaltata l'arte nazista. Ci si potrebbe chiedere se il *kitsch*, in tal caso, risieda nell'apologia o nella condanna; ma, come ha sostenuto Perlini,

la *libidine di positività* è già in sé, in quanto tale, potenzialmente criminale. I valori sbandierati come positività sacra intoccabile sono sempre, prima di essere *per* qualcosa, *contro* qualcuno. La non-ammissione della presenza del negativo fa sì che quest'ultimo si incarni in un capro espiatorio.¹²

Il *kitsch* è la stessa rigida e ipostatizzata dicotomia fra autentico e inautentico, fra bello e brutto come riflesso della distinzione etica fra bene e male. La critica del *kitsch*, se non si rende conto di questo, sprofonda a sua volta nel *kitsch*. È la paranoia dell'identico, dell'autentico, del conforme, del definitivo, del presente che occorre criticare nel *kitsch*, non l'opposto. Non in nome dell'arte è necessario criticarlo, ma della conciliazione cui le singole opere d'arte, come incarnazione dell'utopia, anelano.

L'opera d'arte vale nella ferma tensione tra forma e contenuto, fra stile ed impulso espressivo. Essa è immanentemente utopica, tende sempre, in quanto tale, alla conciliazione. Non coincide con lo stile puro. Nell'epoca dell'industrializzazione della cultura, la condanna del *kitsch* non conduce alla liberazione dell'arte, bensì all'identificazione del *kitsch* con l'arte *tout court*: la guerra fratricida fra arte e *kitsch*, nell'inconsapevolezza dei loro reciproci rapporti dialettici, ha saldato ulteriormente quel principio di identità che inesorabilmente conduce

¹² *Ivi*, pp. 118-119.

all'incancrenirsi dell'esperienza e delle relazioni fra gli uomini. Esaltando l'arte in quanto arte – operazione inevitabilmente tradizionalista – e, viceversa, condannando il *kitsch* quale sua negazione indeterminata, si riducono entrambi, arte e *kitsch*, a feticci di se stessi: risulta così lesa unicamente l'impulso utopico che solo vivifica l'opera d'arte, la quale, in nome di una visione rigida e stantia del rispetto per la tradizione, si tramuta in *kitsch*, anch'essa dunque espressione di un borghesismo filisteo. L'arte e la cultura si trasformano perciò in semplici strumenti di riproduzione del reale, quello stesso reale dominato dal principio di identità che muove il meccanismo capitalistico. La cultura diventa l'olio degli ingranaggi di un sistema la cui unica e ultima finalità è l'accrescimento illimitato di se stesso. Questo è il fine della sua industrializzazione: l'industria culturale sussume quella insanabile frattura degli opposti – arte e *kitsch*, *escape* e *message*, forma e contenuto, espressione e stile – che nella sua unità non conciliata si impone come *kitsch*. L'industria culturale è la vera erede del *kitsch*: neutralizzandone l'elemento critico, la natura demistificatrice che smascherava la falsa apparenza dell'arte e la sua conciliazione forzata, essa non fa che ridurre la stessa arte a caricatura di se stessa, a falsa immagine di conciliazione immemore di ciò.

La tendenza totalitaria del capitale, ovvero la diffusione dei rapporti di produzione alla sfera del consumo e alla società nel suo complesso,¹³ fa però sì che con industria culturale non si possa indicare soltanto l'apparato di fabbricazione e amministrazione della cultura, ma la stessa coscienza dei consumatori che interiorizzano ciò che, in termini adorniani, è stato un vero e proprio assorbimento industriale dello schematismo trascendentale kantiano ai danni del soggetto vivente. L'industria culturale è anche, e certo non secondariamente, industria della coscienza, come ricorda Perlini citando Enzensberger. Preciso dunque che ciò comporta due fondamentali conseguenze: la prima è che l'industria culturale non è mero strumento dei potenti, tramite cui la classe dominante tiene a bada i dominati, ma piuttosto il criterio mediante il quale avviene un rituale di narcosi collettiva; secondariamente, da questa diffusa narcotizzazione autoindotta si può ricavare che la cultura

¹³ Per una interessante disamina di questi rapporti e della loro critica da parte del cosiddetto marxismo occidentale, cfr. G. Vaccaro, *Per la critica della società della merce*, Milano, Mimesis, 2007.

industrializzata non è più, marxianamente, sovrastruttura, bensì è diretta espressione strutturale del sistema di produzione e riproduzione capitalistico, vale a dire che non è mera riproduzione del reale, ma riproduzione al quadrato, in quanto è lo stesso reale che si organizza ormai in termini predefiniti e predeterminati. Il *kitsch* si insinua fra le maglie stesse della realtà, mediando quello che è un vero e proprio rovesciamento del concreto in astratto: è la stessa comunicazione fra gli uomini a reificarsi. La realtà capitalistica è il luogo della comunicazione (apparentemente) immediata, ovvero mediata dall'industria culturale, che si insedia nella coscienza degli uomini costringendo il Super-Io ad abdicare. In questa falsa comunicazione, che si impone come contenuto di se stessa, la cosa, cioè il contenuto, l'oggetto della comunicazione è la mera occasione di una comunicazione il cui unico fine è l'autoriproduzione infinita.

L'interessante operazione ermeneutica di Perlini pone in relazione l'industria culturale come erede del *kitsch*, l'esaltazione del corso del mondo come continuo progresso, la gerarchia delle importanze e l'apologia del grandioso. Persistiamo nel considerare il cosiddetto ambito comunicativo, tenendo ben presente che «l'estetica non concerne per Adorno solo l'ambito dell'arte che venga riconosciuta tale nella dialettica fra espressione e stile, ma le forme espressive e comunicative in genere a prescindere dal loro esito qualitativo»:¹⁴ la comunicazione non è più espressione sovrastrutturale. Così si esprime Perlini: «la volontà di capolavoro è l'ambizione che vota il pensiero al falso».¹⁵ La perentorietà di tale affermazione accompagna e specifica ulteriormente la dinamica del rovesciamento chiarita nel frammento *Eredità dei Minima moralia*, dove Adorno accomuna lucidamente l'ampollosità del grandioso e delle grandi intenzioni col più gretto provincialismo.¹⁶

Ancora una volta, questa connotazione del *kitsch*, per cui esso si manifesta nelle forme opposte del meschino e del monumentale, trova sbocco nell'estetica del Terzo Reich, che oscilla, nelle sue manifestazioni cinematografiche, tra il *kolossal* e il sentimentalismo, tra la fuga nel sublime e il morboso attaccamento al quotidiano, all'abituale, a tutto ciò che dà sicurezza alla vita immediata.

¹⁴ T. Perlini, *Adorno: arte, spettacolo, cinema, televisione*, cit., p. 178.

¹⁵ Id., *Tra minuscolo e illimitato*, cit., p. 75.

¹⁶ Th.W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 179.

Quest'oscillazione esprime e preserva, fine a se stesso, lo spirito di autoconservazione. È la «compresenza di epicità monumentale e crepuscolarismo intimista»¹⁷ – compresenza non conciliata – a riprodurre il *kitsch*. L'enfasi posta sul magniloquente è inconsapevole caricatura del sublime kantiano: ci si sottomette ad una oggettività indipendente, venerandola come tale, per far ritorno, in un viaggio in prima classe, presso il proprio cantuccio.

Ma non è questa, d'altronde, la dinamica dello stesso capitalismo nella sua fase avanzata, il quale modifica internamente la cultura, in tal modo neutralizzandola e anzi abolendola? È la stessa sussunzione della cultura sotto l'industria che fa ricapitolare la società in una fase pre-capitalistica, che ne consolida una struttura severamente gerarchica. Questa sussunzione, funzionale al rafforzamento del – e a sua volta mossa dal – principio di identità, opera tramite l'imposizione di una gerarchia di importanze, per la quale il maestoso, il vittorioso e l'attuale godono di uno statuto ontologicamente superiore a ciò che è piccolo, sconfitto, assente e perciò, in definitiva, inessenziale. Questo meccanismo è inevitabilmente legato ad una logica del successo che conduce all'estremo, adulterandolo, il principio borghese della concorrenza, il quale, se una volta era limitato all'economico, ha ormai monopolizzato il sociale e il culturale. In tal modo, il tardocapitalismo non supera le proprie contraddizioni, ma le avvolge entro una spirale infernale: la sua essenza *kitsch* spiana la strada all'avvento dell'ipermoderno.¹⁸

II. Cultura come resistenza: micrologia e strategia della rinuncia

La critica all'ordine gerarchico dato il quale si stabilisce il criterio di importanza e la posizione che ogni elemento – uomini e cose – occupa secondo il piano prestabilito rischia però di rovesciarsi nel proprio opposto, anzi perfino di rafforzare quell'ordine esattamente nella misura in cui si pretende di aver liquidato ogni gerarchia. La pura negazione si trasforma in positività reificata. D'altronde è la stessa industria culturale, la quale si autopromuove quale democratizzazione

¹⁷ T. Perlini, *Tra minuscolo e illimitato*, cit., p. 122.

¹⁸ T. Perlini, *Lo spettacolo ucciderà l'arte?* [1997], in Id., *Attraverso il nichilismo*, cit., p. 640. Per un'analisi più dettagliata e diffusa di questi meccanismi, mi permetto di rinviare a L. Baldassarre, *Gli uomini del cortocircuito. Per una critica dell'infantilismo ipermoderno*, Firenze, Clinamen, 2017.

della cultura, a rimpiazzare la vecchia gerarchia che fondava la distinzione fra cultura alta e cultura popolare. È proprio in nome di una pubblicizzata uguaglianza che l'industria culturale appiana apparentemente le differenze individuali, operando una orizzontalizzazione della comunicazione che, ipostatizzando l'intersoggettività e giustificandola con l'esaltazione di una chiarezza e familiarità immediata, lede l'oggetto stesso della comunicazione creando il vuoto fra gli individui, che a loro volta si affidano inermi a questo vuoto spinti vorticosamente dall'*horror vacui* della cattiva esistenza. Ma questa stessa uguaglianza è uguaglianza repressiva, falsa proprio nella misura in cui è promossa. Le differenze fra gli individui non sono superate, ma rimosse; ne deriva ciò, che, ergendosi quell'orizzontalizzazione coartatamente a principio della comunicazione, essa non supera l'ordine gerarchico prima dominante, ma semplicemente lo rimpiazza. Venendo pertanto meno ciò che Perlini stesso chiama «la gerarchia dei livelli d'importanza»,¹⁹ l'ordine di priorità degli oggetti della comunicazione non è di volta in volta stabilito dai soggetti della comunicazione, come ci si aspetterebbe in un sistema democratico fondato sul principio di intersoggettività, ma, essendo stata quella gerarchia sostituita dal meccanismo dell'industria culturale, è questa stessa che si eleva al rango ontologicamente supremo. La differenza fra primario e secondario, fondamentale e marginale, grande e piccolo è spazzata via da un apparato che è la grandezza in quanto tale, l'indistinzione in sé.

È la stessa cattiva immediatezza ad essere intronizzata, è l'esistente in quanto essere a venire pomposamente esaltato e magnificato. In quanto pura presenza, esso si giustifica da sé. Il mito del grandioso e del maestoso, cui si lega la logica del successo come ideologia del sistema tardocapitalistico, è perciò criticato da Perlini non in nome del misero e del meschino, i quali a loro volta ambirebbero a prenderne il posto: ciò che spinge il filosofo triestino a sconfessare la gerarchia delle importanze è la critica intransigente alla reificazione del reale nel nome di un'utopia esplicita come l'infinitamente grande nell'infinitamente piccolo.

Schierarsi acriticamente e immediatamente per il particolare trasforma inesorabilmente la sua immagine utopica nell'apologia della sua cattiva esistenza, data dalla sua fatale partecipazione

¹⁹ T. Perlini, *Tra minuscolo e illimitato*, cit., pp. 42-43.

all'universale, e quindi alla logica del dominio.²⁰ È questa logica del dominio che l'attenzione verso il minuscolo e il microscopico vuole scardinare; è in essi che è ancora contenuta la promessa di felicità che le opere d'arte della modernità hanno voluto esprimere. Se esse erano ancora espressione del tragico e se, in qualche modo, in esse l'individualità riusciva, seppur tragicamente, a salvarsi, sotto l'egida dell'industria culturale la sussunzione del tragico lo neutralizza e così ne sancisce la definitiva liquidazione: l'individuo è sbandierato proprio laddove esso è ormai sepolto. Non la sua esaltazione, pertanto, è la via che conduce alla salvezza, ovvero alla conciliazione. Esso vive nascosto nei particolari più impercettibili, laddove lo sguardo maniacale e persecutorio dell'industria totalitaria del *kitsch* non riesce ad addentrarsi.

L'industria culturale ha avviato un processo di netta separazione di quei due ambiti prima indissolubilmente legati dell'estetica e dell'etica, separazione che va sempre più accentuandosi. Ma la dimensione etica dell'opera d'arte non risiede nella bontà del contenuto, nel suo valore morale che l'opera avrebbe il dovere di veicolare come se fosse un messaggio da indirizzare a chi ne fruisce. Essa stessa è il messaggio, o meglio: essa non è messaggio, ma modello etico. La sua dimensione etica è nella sua stessa configurazione, nel dialogo fra gli elementi interni, nel loro rapporto di coordinazione tale che l'opera, in quanto tensione tra forma e contenuto, possa rinviare al di là di sé, possa cioè accennare ad una futura conciliazione. Se forma e contenuto vengono violentemente separati, anche i contenuti etici dell'opera, nonostante tutte le possibili buone intenzioni dell'autore e anzi – come si vedrà fra poco – proprio a causa di ogni pervicace intenzione, regrediscono allo stato di oggetto di consumo immediato cosicché l'opera d'arte, da strumento di propulsione di miglioramento etico, diventa esattamente l'opposto, si presta ad un godimento immediato che offusca qualsiasi possibilità di riflessione e di interpretazione. Questa dialettica fra *message* e *escape*, fra opere d'arte impegnate e opere di mero intrattenimento, ha portato Adorno a criticare il concetto di *engagement*, anch'esso mosso dunque al suo interno da un moto dialettico di rovesciamento nel suo contrario. L'opera veramente impegnata è quella che rinuncia ad una facile

²⁰ Da qui deriva la preferenza di Perlini per Adorno nel confronto con Walter Benjamin, come si può evincere da T. Perlini, *Dall'utopia alla teoria critica. Benjamin e la Scuola di Francoforte*, in «Comunità», 159-160, 1969.

comunicazione, tanto più falsa quanto più essa si offre nella sua semplice datità come dialogo fra sordi, fedele invece a quella vera comunicazione cui è possibile rimandare solo in una ancor più accentuata chiusura ermetica. La vera opera impegnata è quella che rifiuta il gioco del teatrino politico che impone ad ognuno di esprimersi con chiarezza, quella falsa chiarezza che degrada ogni discorso a chiacchiera proprio perché pretende il nitore di un pensiero che invece mai può darsi in maniera cristallina, senza ombre, se non in quella apparente limpidezza che sacrifica l'espressione a favore di una dimensione neutra e perciò fin troppo facilmente colonizzabile da quel Super-Io sociale che è l'industria culturale. L'atteggiamento stoico dell'arte, che si erge a modello di critica, non deve però cadere nella mai quieta tentazione di porsi come un assoluto, pena, ancora una volta, la reificazione. L'autonomia dell'opera d'arte, per cui quest'ultima è qualcosa d'altro dal mondo e che proprio nella sua differenza da questo può prendere le mosse per contrastarlo, è falsa nella misura in cui essa crede ingenuamente di essere il terreno da cui sgorga l'autentico: questa stessa autenticità è decantata a suon di fanfara dall'industria culturale, che può manipolare tanto più facilmente l'istanza critica dell'arte e in generale della cultura quanto più questa appare nella sua autonomia feticizzata. L'industria culturale non pubblicizza questa falsa autonomia: è la stessa opera, che si pone come autonoma, irrelata, a confermare il principio di identità, pubblicizzando, per così dire, se stessa. È pubblicità in sé, nella sua intenzionale pretesa di essere ciò che è.

Nell'epoca dell'industria culturale l'arte come promessa di felicità può risiedere soltanto nelle zone d'ombra dell'opera, laddove essa non riesce ad arrivare: per poter ancora sperare in una conciliazione finale, il suo assetto formale deve porsi come il falso che essa stessa vuole contrastare per continuare ad esercitare la sua funzione critica; per questo motivo Perlini sostiene che l'arte, oggi, non può che prendere avvio dalla propria fine. Tra le memorabili pagine adorniane su Kafka, leggiamo:

il lettore deve comportarsi con Kafka come Kafka con i sogni, deve cioè insistere sui particolari incommensurabili, e impenetrabili, sui punti ciechi. Il fatto che le dita di Leni siano unite da una membrana o che gli esecutori abbiano l'aspetto di tenori, è più importante degli *excursus* sulla legge. Ciò riguarda

insieme il modo di rappresentazione e il linguaggio. Spesso i gesti costituiscono un contrappunto alle parole: il prelinguistico, il preterintenzionale dà lo sgambetto alla polisignificanza, la quale, come malattia, ha corroso in Kafka ogni significazione.²¹

Il rapporto fra arte e sogno tracciato in queste righe da Adorno richiama alla mente i poderosi tentativi del surrealismo. Ma qui non si tratta di trasformare i sogni in realtà! Essi squarciano il velo del reale reificato rimanendo sogni, *chocs* improvvisi che indicano utopicamente la presenza assente di qualcosa che il reale non è e che non può catturare, ma al contempo qualcosa a partire dalla quale è possibile sostenere, seppur proseguendo a tentoni, che ciò che è non può essere, non è la totalità dell'essere. Il sogno è l'immagine sfocata di un passato remoto da cui proviene il rimprovero verso il presente per aver sacrificato, in nome del principio di realtà, la felicità che quel lontano passato prometteva. Il surrealismo è fin troppo intenzionale per esprimere la verità, la quale può darsi solo come accadimento, come evento dinanzi a cui il soggetto, nella sua spontaneità, deve muoversi conscio della propria fragile condizione. Questo è il motivo per cui l'opera di Kafka è la più riuscita manifestazione letteraria nel senso della micrologia: in essa la salvezza è richiamata da ciò che non si vede e che costringe il lettore ad un faticoso impegno ermeneutico se non vuole uscire sconfitto da un'impresa che lo costringe entro spazi claustrofobici. Sono questi spazi ad essere consacrati dall'industria culturale, che li benedice in nome di una grandiosità che è invece maschera di una meschinità che vuole fuggire dal vuoto dell'esistenza. È in ciò che, minuscolo, non si offre ad uno sguardo superficiale, ad un totalitarismo fotografico, che ha invece casa l'infinito cui anela l'uomo.

La micrologia, su cui si sofferma Perlini quale principale attitudine che lega Adorno a Benjamin, è pertanto possibile solo se l'opera d'arte nega se stessa, e questa autonegazione – arte che nega se stessa proprio per preservare il proprio impulso utopico – non può darsi nell'autonomia feticizzata dell'opera. Quest'ultima deve perciò consegnarsi al reale al fine di criticarlo: deve mimarne il caos. Bisogna fare il gioco dell'industria culturale per provare ad eluderla; l'opera deve sì evitare una perfetta riproduzione del reale, ma non può

²¹ Th.W. Adorno, *Appunti su Kafka*, in Id., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012, p. 239.

prescindere dal mimetizzarsi in esso facendolo proprio. La sua mimesi si configura come parodia. L'imitazione del reale, che si presenta come ostentata mimesi della spontaneità, mira a svelarne l'essenza: questo processo di mimesi della mimesi non consiste dunque in una riproduzione al quadrato – giustamente, mi vien da sottolineare, aspramente criticata già da Platone – bensì in una tecnica di svelamento e disillusione mediante la quale l'arte, facendosi carico del *kitsch*, lo conduce all'implosione, lo costringe a manifestarsi come ridicolo, in tutta la goffaggine della sua ampollosità. La mimesi esorcistica è una tecnica di salvezza.²² L'arte, in artisti come Mahler e Thomas Mann, si esprime come ironia: essa si fa beffe dell'apologia dell'esistente, esagerandone ancor di più il tono cerimoniale cui si affida, di contro, il culto del grandioso, e questa esagerazione lascia spazio, inaspettatamente, a quei piccolissimi e invisibili particolari che spetta al lettore o all'ascoltatore scoprire.

È la stessa esagerazione del reale – la mimesi come verosimiglianza – presentandolo come un'enorme stanza chiusa e senza via d'uscita, a spingere il lettore alla ricerca di minuscoli particolari come ancora di salvezza: essi sono il non-detto dell'opera d'arte, cui l'opera stessa rinuncia proprio per non tradire se stessa, il proprio impulso utopico. La rivelazione del minuscolo si rivela anzi come annuncio di una possibile conciliazione, dell'esaudimento della *promesse de bonheur*, solo in quanto esso si manifesta nella sua non-intenzionalità. Il valore dell'inconscio e della memoria involontaria è tale solo in termini negativi rispetto alla logica che costringe al livellamento dell'esistenza e alla violenza del puro essere:

La *verità*, benjaminianamente, non ha niente a che fare coll'*intenzione*. La verità non viene raggiunta, ma *accade*, e il suo accadere può venir propiziato, ma mai astrattamente, arbitrariamente deciso e nemmeno con sicurezza previsto.²³

Credo di poter affermare che è con Beckett che tale dinamica si presenta con maggiore evidenza. Nemmeno il bambino inerme che cammina dinanzi agli occhi di Clov, affacciato alla finestra, sembra rappresentare, in *Finale di partita*, l'immagine della conciliazione:

²² T. Perlini, *Auto-negazione dell'arte. Momenti della riflessione estetico-critica di Adorno* [1970], in Id., *Attraverso il nichilismo*, cit., p. 188.

²³ Id., *Tra minuscolo e illimitato*, cit., p. 87.

questa è preclusa in un mondo in cui l'intronizzazione, senza diritto di replica, del soggetto, incarnata da Hamm, seduto, cieco e impossibilitato a muoversi, al centro di una stanza quasi vuota, si rovescia in quel mondo senza uomo di cui ha parlato Günther Anders:²⁴ quel bambino, come afferma categoricamente Hamm, «se esiste verrà qui o morirà là, e se non esiste tanto vale lasciar perdere».²⁵ *Fin de partie* rimanda all'altro-da-sé col suo stesso linguaggio; è la stessa capacità di parlare, in un mondo che la esclude in nome di una falsa, immediata comunicazione, che rappresenta la forza sisifea contro la distruzione, contro l'orrore di una deumanizzazione del mondo: chissà se, fuori dalla finestra, sfuggito allo sguardo di Clov, non cresca miracolosamente qualcosa di buono.

La parodia del mondo amministrato, cioè dell'industria culturale, si offre perciò, tatticamente, come lo scacco all'assoluta manipolazione cui mira il meccanismo tardocapitalistico. È una strategia della rinuncia. Ciò cui si rinuncia è ciò cui si anela, ma che bisogna nascondere, allontanandolo da sé, per tenerlo in salvo. Questa rinuncia, il sacrificio in nome della realizzazione, è forse l'unico ostacolo, l'unica arma di difesa che l'arte può opporre al destino che la tramuta in *kitsch*. Quell'infinitesimo particolare, che i critici del pacchiano detestavano come inutile ornamento, può invece rovesciarsi nel contrario, nell'immagine della salvezza, a patto che si offra come l'irrompere dell'altro entro i piani prestabiliti dall'artista. La rinuncia autoimposta si rivela perciò il miglior antidoto contro la rinuncia imposta dall'industria culturale, come l'autolimitazione dell'espressione che, se esaltata nella sua cattiva infinità, coinciderebbe con quello stile puro che è la gabbia entro cui la totale amministrazione rinchiuderebbe, una volta per tutte, le pretese dell'arte.

III. Oculocrazia: il *kitsch* nella società dello spettacolo

Dagli anni Settanta, il periodo di maggior densità della produzione perliniana su Adorno, è passato quasi mezzo secolo. Il filosofo triestino ha elaborato la sua personale interpretazione del maestro

²⁴ Ho discusso diffusamente dell'interpretazione adorniana di Beckett in L. Baldassarre, *Gli scrittori neri della borghesia. Theodor Adorno e il finale di partita*, Firenze, Clinamen, 2016.

²⁵ S. Beckett, *Finale di partita* [1956], in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2002, p. 150.

francofortese, insistendo sull'onnipresenza della tecnica quale sostituto della spontaneità e sulla industrializzazione dello spettacolo come rovescio di quest'ultimo, compendiando le sue analisi, dettagliate e piene di spunti degni di maggior approfondimento, nella categoria ermeneutica del *kitsch*, quale intesa aprioristica e mai discussa fra la produzione industriale della cultura e i suoi consumatori, in ultima istanza: cultura che nega se stessa nell'attimo in cui si afferma. La critica di Adorno non si risolve perciò in una condanna della tecnica *tout court*, bensì della tecnologia, propaggine di un processo, capitalistico, di omologazione dell'esistente e di sussunzione coatta dei particolari sotto l'universale; la tecnica, inseparabile dall'impegno espressivo, è un elemento imprescindibilmente costitutivo dell'arte. Nella totale industrializzazione e amministrazione della società, a cui i singoli individui delegano inconsapevolmente, insieme al peso della responsabilità di conoscenza, anche la felicità che da questo impegno è condizionata, la tecnica, riducendosi a perfezionismo stilistico, diventa uno strumento di adeguamento, serialmente prodotto, ad una norma, in cui peraltro consiste quella stessa delega. La tecnica, così, non è più mediazione fra impulso e stile, modalità tramite la quale il soggetto conosce il mondo nel tentativo di superarne, rappresentandole, le contraddizioni, ma è il surrogato stesso dell'arte che si impone come apologia di se stessa, come il ripetuto raddoppiamento della realtà che, proprio perché tale, ne è la consacrazione e l'abbellimento, non il trascendimento. La tecnologia è ornamento di sé, è l'acquisizione del *kitsch* da parte dell'industria culturale, la quale non è quindi manipolazione del *kitsch*, strumento di assopimento delle coscienze, ma è il *kitsch* in sé, il sonno della coscienza dinanzi allo strapotere del fattuale.

La dittatura del fattuale si esprime, nell'epoca dell'industria culturale, come dittatura del visivo. Per Adorno, infatti, è col cinema che ha inizio lo sviluppo di quella civiltà delle immagini che esprime al meglio le potenzialità distruttive dell'apparato di riproduzione tardocapitalistico. Pur criticando i limiti di Adorno, colpevole di aver privilegiato un concetto astratto e aprioristico di cinema anziché esaminare singoli film e pertanto minando i propri stessi presupposti teorico-critici contrari alla sussunzione delle opere sotto il concetto astratto di arte, Perlini ricava essenziali elementi critici che anticipano le successive teorizzazioni sul *fernsehen*. A partire dalla musica per film – la cui critica costituisce a mio avviso un fondamentale

antesignano del discorso che avrebbe proposto, al termine del secolo scorso, l'americano Fredric Jameson su MTV e la spazializzazione della musica (e della cultura in generale): essa cerca di dare all'opera cinematografica, mera duplicazione del reale, un *surplus* che lo spettatore non può ricavare dalle immagini a causa della loro stessa costituzione, *surplus* che, così subordinato allo sviluppo filmico, come commento, conferma il potere di una tecnologia eteronoma rispetto alla configurazione interna dell'opera, rafforzandone perciò il carattere di menzogna. Il reale ridotto al suo elemento visivo non può essere riscattato da una melodia spazializzata, che sottomette il senso dell'udito alla bidimensionalità dello schermo.

L'esplosione di questo meccanismo, la sua diffusione a macchia d'olio, avviene con lo sviluppo della televisione, forse il primo *mass-medium* a costituirsi in termini multimediali, ad onta degli apologeti dell'odierna rivoluzione digitale e di tutti i discorsi sulla multi-, inter-, trans-medialità, anzi come conferma di una diretta filiazione. Essa è infatti erede del cinema e della radio, ed è proprio la sua natura di cinema a domicilio che porta a compimento la separazione fra pubblico e privato, ovvero la vittoria di una trasparenza che è mera pubblicità dell'esistente. Il tele-vedere, *fernsehen*, ovvero il «vedere da lontano» è il luogo dell'assoluta alienazione: ciò che è più lontano appare vicino e di ciò si fa carico la stessa industria culturale, giacché questa vicinanza non è opera di un processo di progressivo avvicinamento, ma prescinde dalla conoscenza, è pura pornografia dell'immagine. Nel suo svendersi come tale, in ciò che Perlini chiama «nanismo» della televisione, l'immagine pietrificata conquista, insinuandosi nella quotidianità degli spettatori, nelle loro abitudini, fino a consolidarsi nelle loro percezioni inconscie, le capacità gnoseologiche dei soggetti, cosicché quello svendersi, principio pornografico del *kitsch*, si impone come legge universale: è lo spettatore a vendere se stesso, tanto più gratuitamente quanto meno gratuita è l'esperienza.

L'esperienza stessa si riduce a visività. Alla vista vengono subordinati gli altri sensi in una vera e propria distorsione percettiva, implicante altresì l'annientarsi della riflessione. Il mondo, entrando in casa, si presenta come il perentorio luogo comune di se stesso.²⁶

²⁶ T. Perlini, *Adorno: arte, spettacolo, cinema, televisione*, cit., p. 197.

Pochissimi anni prima, Pasolini, in un'intervista televisiva di Enzo Biagi, sosteneva che è il mezzo televisivo in sé ad essere autoritario, anche se si spaccia come espressione democratica, giacché esso non dà, a chi segue da casa – e qui il verbo *seguire*, antenato del *following* duepuntozero, è davvero adeguato – la possibilità di replicare e di partecipare. L'autoritarismo televisivo prescinde dunque dal contenuto del messaggio veicolato, e in realtà anche da chi lo veicola: che sia il giornalista, un operaio di passaggio presso gli *studios* televisivi o il manager di una grande industria, la televisione non consente diritto di replica. È l'incantesimo dello schermo piatto.

Le intuizioni di Adorno, Perlini e Pasolini appaiono oggi, dove e quando nulla sembra opporsi al cerimoniale liturgico della celebrazione del carattere finalmente liberatorio dei *new media*, superate ormai da un pezzo. Eppure, questo loro apparente carattere di obsolescenza è solo lo scudo con cui l'attuale società cerca di esorcizzare la paura della conoscenza, di comprendere, cioè, di essere esattamente l'opposto di ciò che fa sfoggio di essere. Espressione del nuovo meccanismo capitalistico, ciò che un sociologo americano, Richard Sennett, ha definito «capitalismo flessibile», e, in quanto diretta espressione, sua mimesi e riproduzione ideologica, i nuovi *media*, che con una perfida formula dal sapore giornalistico sono oggi chiamati *social* – da Facebook a Twitter, da Instagram a YouTube – hanno interamente ereditato il ruolo che era della televisione e prima ancora del cinema. Le loro differenze, in cui consiste il rapporto di discendenza, sono meramente quantitative: cambiano luogo e potenza, e solo per questo modificano la qualità del mezzo. Il lavoratore della prima metà del Novecento si recava al cinema per distrarsi, e ciò non faceva che confermare la configurazione sociale esistente; il cinema operava un blocco dell'esperienza finalizzato ad un recupero delle energie che servivano a riprodurre il sistema stesso, ma non minava ancora, dall'interno, le possibilità esperienziali dei soggetti. La televisione ha rafforzato il meccanismo, portando il cinema nella sfera privata dei soggetti. Ma i *social networks* lo portano dappertutto: essi duplicano il cattivo reale che ha confuso tempo di lavoro e tempo di gioco al fine di riprodursi illimitatamente e senza ostacoli. Come sosteneva Perlini, l'industria culturale abolisce l'impegno dei singoli a trattenere l'energia inconscia nell'inconscio, ovvero la capacità di dare equilibrio alla propria struttura psichica. Oggi lo strapotere dell'industria culturale è divenuto tale che spesso essa non ha nemmeno motivo di manifestarsi come

tale, in quanto ha già pienamente conquistato le coscienze. Essa si dà come costante ma immotivata abreazione, giungendo così alla piena realizzazione di sé, cui già mirava nella fase capitalistica precedente ponendosi come «modello per reazioni a stimoli inesistenti».²⁷ I *social networks* sono apologia della cattiva immediatezza, coazione a parlare anche quando non c'è niente da dire, flusso continuo di una comunicazione autoreferenziale che si riproduce nella sua nullità. Per farsi un'idea, è sufficiente ascoltare una conversazione fra giovani – in quella ridicola giovinezza che puzza di marcio nella sua pretesa ostentazione di gioventù, che ormai caratterizza anche le generazioni più anziane – sull'ultima puntata della serie televisiva in voga, seguita passo passo con estrema attenzione solo per parlarne poi in un secondo momento, magari sostenendosi alla stampella di un'enciclopedia libera online che espone nei minimi dettagli una trama volutamente ingarbugliata. L'interesse e la partecipazione alla cosa sono funzionali al commento differito, la cosa è subordinata alla comunicazione e alla distrazione, che consolidava la falsa esperienza dello spettatore televisivo di un tempo, subentra una iper-attenzione fine a se stessa, indifferente alla cosa. Esempi del genere possono esser tratti da ogni istante della nostra quotidianità, dalla conversazione sulle serie TV in onda su Netflix e godibili in qualsiasi momento e dovunque sul proprio smartphone, al discorso politico ridotto a cinguettio, alla chiacchiera calcistica, che oggi non ha molto a che fare con i battibecchi sulle qualità del centravanti della Nazionale ma piuttosto col continuo flusso di scommesse sulla squadra vincitrice o addirittura sul numero preciso di reti che saranno realizzate in un match, cui probabilmente nessuno assisterà o perfino appositamente apparecchiato da un simulatore di realtà virtuale. È lo scorrere indifferente della superficie delle cose davanti ai nostri occhi. L'ontologizzazione della categoria del divenire converte oggi l'essere in nulla: l'essere non diviene, ma è questo stesso divenire caotico che prende forma statuaria e perciò funerea, imponendosi come oggettività indipendente dal soggetto che la vive. La vita si è completamente trasformata nel suo opposto, in un modo che l'Adorno dei *Minima moralia* poteva solo immaginare.

L'estetizzazione del reale, che ha portato Perlini a parlare di «festino di allegra anarchia»²⁸ e che conduce ad una de-moralizzazione

²⁷ *Ivi*, p. 194.

²⁸ *Id.*, *Lo spettacolo ucciderà l'arte?*, cit., p. 639.

dell'estetico, riduce la vita al suo aspetto visivo. Il pensiero occidentale ha affermato, sin da Platone e dalla *Metafisica* di Aristotele, il primato gnoseologico della vista. Ma la vista è sempre stata associata, nella tradizione filosofica occidentale – come peraltro dimostrano le numerose metafore della luce – al potere del *λόγος*. Il vedere è in intima connessione con il conoscere, con quella razionalità di cui esso media in qualche modo il rapporto con la sensibilità, come attesta l'etimologia di vocaboli quali, ad esempio, *θεωρέω* (da cui «teoria», che indica appunto l'atto della visione). La vista pertanto non è mai stata, come invece oggi, ipostatizzata quale senso superiore, ma assurgeva a questo ruolo solo nei termini di una mediazione fra sensibilità e conoscenza. Tale è la relazione fra la vista e gli altri sensi, che dalla prima sono conservati e, in qualche modo, potenziati al fine del conoscere. Questa *Aufhebung*, potremmo dire, ovvero questa conservazione dialettica della sensibilità nella vista, la quale è perciò sintesi degli altri sensi che in essa vengono elevati ad un livello superiore, consente lo stretto legame che intercorre fra *λόγος* e *ἔρως* e su cui si è lungamente soffermato nel secolo scorso Herbert Marcuse in *Eros e civiltà*. La natura eminentemente erotica della conoscenza impedisce la riconduzione alla vista degli altri sensi, ovvero la sussunzione della sensibilità sotto l'astratto concetto di sensibilità. È questa dimensione erotica dell'umano a venir lesa nell'attuale configurazione sociale. Riducendo il primato della vista al piano della sensibilità, ogni possibile conoscenza è bloccata: nella misura in cui l'apologia del rizoma e della conformazione acefala del sociale, quindi dell'apparente orizzontalizzazione della comunicazione e dei rapporti umani, pretende di lasciare definitivamente alle spalle e di liquidare la bimillenaria tradizione di pensiero, lineare e gerarchicamente verticistica, come logocentrica, esso rimane avviluppato ancor più nelle contraddizioni dell'oggetto accusato di tirannide. Da resistenza alla gerarchia imposta, la critica del *λόγος* si trasforma in soppressione di *ἔρως*; la critica all'oculocentrismo intronizza la peggiore oculocrazia. Non rimane che la superficie piatta del reale tramutato in immagini, la cui contemplazione, prescindendo dall'esperienza – possibile solo in virtù della capacità sintetica della vista – diventa la caricatura di se stessa. Sul piano della sensibilità e del suo rapporto con la conoscenza è avvenuto lo stesso processo di riconduzione, coatta ed immediata, dell'inconscio al conscio: ogni mediazione è spazzata via. Il *kitsch*, oggi, risiede proprio in questa mutilazione preventiva dell'esperienza

data dalla riconduzione di ogni possibile esperienza all'occhio totale. Il Grande Fratello è ognuno di noi: è la nostra stessa vista da noi vissuta indossando un bel paio di occhiali dotati di realtà aumentata – quale miglior caricatura della metafora degli occhiali di von Kleist!

Questa parcellizzazione della sensibilità ha introdotto una dimensione che, con Adorno, potremmo definire culinaria. Ciò che conta è il godimento immediato, l'apparente possibilità di godere senza fatica di ciò che ci si pone davanti, anche solo per un attimo, per poi scorrer via, dai rigagnoli intertestuali all'oceano del web, da una fotografia comparsa su Instagram alla successiva, rese pubbliche per poi disintegrarsi in un rituale che celebra la connessione senza pause. Dimensione culinaria, ma pur sempre dimensione culinaria *dell'occhio*: alla vista come figura della sensibilità totale è subentrato il dominio totale dell'occhio. "Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace" – la litania attuale edificata illecitamente sul *de gustibus* potrebbe anche recare le proprie argomentazioni a sostegno di un relativismo estetico, se solo questo non fosse esattamente il contrario di ciò che millanta: indifferenza verso l'oggetto. La vista dovrebbe fare invece da tramite affinché la sensibilità possa accedere al regno della bellezza. Così scrive Adorno nella seconda parte dei *Minima moralia*:

Basta ascoltare la voce di una donna al telefono per capire se essa è bella. Nel timbro della voce si concentrano e si riflettono, assumendo l'aspetto della sicurezza di sé, della naturalezza e della disinvoltura, dell'abitudine e della capacità di ascoltarsi, tutti gli sguardi di ammirazione e di desiderio che le sono stati rivolti nel corso degli anni. Essa esprime il doppio significato della parola latina *gratia*, che designa insieme la riconoscenza e il favore. L'orecchio è in grado di avvertire ciò che è proprio, in realtà, dell'occhio, poiché entrambi vivono dell'esperienza e dell'apprensione di una sola bellezza. Essa è riconosciuta fin dalla prima volta, come una citazione familiare di ciò che non si era ancora mai visto.²⁹

Tramite la vista, in altre parole, si esplica la capacità sinestetica dell'individuo, capacità di sensibilità totale mediante un unico organo di senso. Questa fondamentale capacità sinestetica può consentire un rapporto autentico con l'oggetto, può cioè coglierne la bellezza. È

²⁹ Th.W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 126-127.

questo l'elemento erotico della conoscenza; ma l'attuale pornografia, la riduzione dell'essere allo sguardo totale, è l'esatto opposto dell'eros, è il *kitsch* come neutralizzazione dell'utopia quale realizzazione del desiderio e degli impulsi erotici degli individui. Solo nella autolimitazione della conoscenza, nel suo rapporto con un organo di senso può trovare espressione la sensibilità totale, non nella sua esplosione, proprio come l'energia psichica inconscia deve trovar modo di strutturarsi a livello conscio senza, al contrario, andare in frantumi. Questa esplosione dell'inconscio, che è ciò che Franco Fortini ha analizzato tramite la categoria ermeneutica del «surrealismo di massa», non conduce alla sua realizzazione, ma alla proiezione paranoica cui corrisponde, sul piano oggettivo, il dominio delle immagini, su quello soggettivo, la pseudoattività dell'iper-conscio.

Ottilia, nelle *Wahlverwandschaften* di Goethe, scrive nei suoi diari:

Qualunque idea ci facciamo di noi stessi, ci penseremo sempre dotati di vista. Credo che l'uomo sogni solo per non smettere di vedere. Potrebbe capitare benissimo che un giorno la luce interiore uscisse da noi, cosicché non ne occorressero più altre.³⁰

L'utopia di risplendere di luce propria, di una definitiva conciliazione fra soggetto e oggetto, trova oggi la sua realizzazione parodistica: siamo tutti, per così dire, retroilluminati. Questa retroilluminazione è l'eredità dell'industria culturale nella nostra epoca ipermoderna, in cui la libertà coincide con il suo opposto, con la subordinazione alla brutta fattualità di un esistente ridotto alla sua crosta.

È lecito domandarsi dove possa condurre una prospettiva che oggi verrebbe indubbiamente bollata come apocalittica? La sua radicalità non significa certamente catastrofismo: occorre rivendicarne l'intenzionale e deliberata iperbole. Non hanno insegnato, Adorno e Perlini, che solo dall'esagerazione e dall'attenzione sull'oggetto può sorgere improvvisamente l'evento, lo *choc* che si fa segno della verità? Parodia e micrologia sono ancora oggi e più di ieri le forme in cui l'arte e la letteratura, quali dispositivi critici, possono assurgere a modello, non mero strumento, ma modello di critica, di vita, di esperienza e di resistenza ad un mondo ridotto alla pura immagine di se stesso.

³⁰ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, trad. it. di A. Vigliani Boggiero, Milano, Mondadori, 2015, p. 149.

Di fronte all'avanzare dei nuovi mezzi di comunicazione, veri e propri acceleratori dei nuovi meccanismi di riproduzione dell'esistente, la letteratura ha il dovere di resistere. Essa può farlo mimando il *kitsch*, che oggi coincide ormai con la realtà stessa, ripercorrendo essa stessa le dinamiche di riduzione oculocratica e, proprio grazie a questa mimesi, manifestandone la natura tirannica che invece è nascosta e perciò vittoriosa nelle attuali manifestazioni estetiche del *kitsch*. La realtà odierna ridotta a *kitsch*, ovvero a pura spazialità, impedisce la possibilità di un'esperienza armoniosa quanto più la promuove; ogni organo di senso viene indebolito ed anestetizzato in nome di una riduzione ad un minimo comune denominatore. Qui c'è un programma televisivo di cucina, dove si possono gustare le prelibatezze preparate dagli aspiranti chef, amministrati bastone e carota da quelli stellati, comodamente seduti in poltrona e, semplicemente, contemplandole in pantofole; lì, lo sguardo del *voyeur* che naviga nei vasti mari della pornografia virtuale sacrifica la propria sessualità al narcisismo dell'occhio; ancora, l'udito abdica a vantaggio della risposta bell'e pronta durante un quizzone su base musicale. È una realtà impregnata di acqua di colonia perché non ha più odore. La mimesi del reale, cui dovrebbe mirare la letteratura come modello critico, è volta appunto a smascherarne le apparenze, a mostrarla per ciò che è: può darsi che questa parodia di un reale ridotto a mero visibile, inodore e insapore, possa in qualche modo farne fiutare l'olezzo e chissà se, per contrasto, possa apparire, fulmineamente ed impercettibilmente, qualche particolare non previsto, che smentisca tanto quel cattivo reale quanto la sua critica totale, a dimostrare ancora che il tutto è il non-vero – il non-visibile come figura della sensibilità totale, lesa dalla sopraffazione oculocratica.

In un saggio di recente pubblicazione, il premio Nobel Mario Vargas Llosa ha suggerito, come obbligo intellettuale, l'impegno a conservarsi quali «dinosauri in tempi difficili».³¹

Se la sua retorica circa l'esigenza di resuscitare la cultura alta non fosse accompagnata lungo tutto il saggio dall'insostenibile adagio secondo cui il popolino non può fare a meno della religione, ridotta da Llosa a mero surrogato culturale, quale argine al dilagare dell'attuale tendenza nichilistica, la sua formula potrebbe forse avere anche diritto

³¹ M. Vargas Llosa, *La civiltà dello spettacolo*, trad. it. di F. Niola, Torino, Einaudi, 2013, pp. 172-183. La prima redazione del testo di questa conferenza, inserita in questo saggio, è però del 1996.

di cittadinanza fra le critiche a ciò che egli definisce «civiltà dello spettacolo». Ma la questione principale non è la preservazione elitaria di una razza in via di estinzione, cioè degli uomini di cultura, depositari di una verità senza tempo. La letteratura deve invece far fronte alla insopportabile situazione presente, conservando del passato non le mirabili gesta, «quella grandezza che è ciò che noi non siamo»,³² come dice Perlini riferendosi a Goethe, ma il suo non-ancora, le sue promesse non mantenute; per far ciò, deve inscenare la propria morte, deve partire dalla propria fine. Non dinosauri, ma lepri:

quando cala il colpo, cadere follemente come morti, raccogliersi e riprender coscienza, e, se si è ancora in grado di respirare, scappare a tutta forza.³³

³² T. Perlini, *Variazioni sul tema del vero nel falso*, cit., p. 299.

³³ Th.W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 240.