

**Comparatismi 5 2020**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201727>

## **Il *Missbraucht* del barocco: note intorno a un saggio di Theodor Wiesengrund Adorno**

Marco Carmello

**Abstract** • Lo scopo del presente articolo è quello di stabilire una connessione fra il pensiero estetico di Adorno e quello di Nietzsche passando attraverso lo sviluppo della nozione di barocco. Il concetto di barocco viene analizzato nella sua origine nietzschiana e nel suo sviluppo da parte di storici dell'arte come Wölfflin e Riegl. Viene quindi considerata la critica di Adorno a questa concezione del barocco, che egli considera un vero e proprio abuso concettuale. Il testo rappresenta l'inizio di una più vasta ricerca sul concetto di barocco nel periodo compreso fra fine Ottocento e fine Novecento.

**Parole chiave** • Adorno; Nietzsche; Barocco; Estetica; Wölfflin

**Abstract** • The aim of this article is to determine a relation between Adorno's and Nietzsche's aesthetical thoughts by defining the category of baroque. We shall analyse the Nietzschean origin of this category and its development by art historian such as Wölfflin and Riegl. We shall discuss the Adorno's criticizing of this conceptual definition, which he considers a real conceptual abuse. The text is also the beginning of a more extended research on the concept of baroque during the period from the end of 19<sup>th</sup> century to the end of the 20<sup>th</sup>.

**Keywords** • Adorno; Nietzsche; Baroque; Aesthetics; Wölfflin

**Ledizioni** 

# Il *Missbraucht* del barocco: note intorno a un saggio di Theodor Wiesengrund Adorno

Marco Carmello

## I. Introduzione

Le pagine che seguono rappresentano parte di un'indagine, tuttora in corso, sul concetto di barocco e sulla sua reviviscenza nella cultura europea durante un arco di tempo di un secolo esatto, che va dall'apparizione nel 1888 di *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des barockstils in Italien*<sup>1</sup> dello storico dell'arte svizzero-tedesco Heinrich Wölfflin, allievo di Burckhardt a Basilea e di Dilthey a Berlino, a quella, giusto cent'anni dopo, nel 1988 di *Le pli. Leibniz et le baroque* di Gilles Deleuze.<sup>2</sup>

Durante il secolo che separa il saggio di Wölfflin da quello di Deleuze, il "barocco" si è diffuso, suscitando interessi disparati e spesso divergenti e subendo metamorfosi concettuali talora radicali, talaltra molto meno sostanziali di quanto si potrebbe ritenere a prima vista. Di questa diffusione, che ha attraversato i diversi periodi della cultura moderna e valicato i confini culturali e linguistici, due sono gli aspetti salienti, che danno alla ricerca un'unità di fondo sicura: da una parte vi è l'ambiguità interna al concetto stesso di "barocco", sempre segnato da un impiego in costante tensione fra uso storico ed uso concettuale del termine, e dall'altra si nota un riferimento al barocco, o meglio ad una o ad alcune delle sue tante concezioni, in diversi momenti di passaggio rilevanti nella storia intellettuale europea ed occidentale del XX secolo.

Una tessera importante di questo mosaico è il saggio *Der missbrauchte Barock, Abuso del barocco*, di Theodor Wiesengrund Adorno. Il saggio di Adorno, confluito nella tarda raccolta di saggi *Ohone Leitbild. Parva aesthetica*, pubblicata nel 1967, risale al 1966, dunque al periodo tardo della produzione del filosofo, che morirà nel 1969.

Senza modello e senza paradigma, i saggi di *Parva aesthetica* non sono però privi né di direzione, né di guida, né di intenti, per giocare con la pregnanza semantica dell'espressione tedesca «ohone Leitbild», prudentemente – forse troppo – omessa nella traduzione italiana.<sup>3</sup> Questi saggi sanno bene quale sia la loro meta; tutti conducono verso l'opera

<sup>1</sup> Si rimanda alla traduzione italiana dell'opera: Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. di Angelica Tizzo, Milano Abscondita, 2010. Per l'edizione tedesca si veda: Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Leipzig, Koehler und Amelang, 1986.

<sup>2</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

<sup>3</sup> Facciamo riferimento alla traduzione italiana dell'opera: Theodor W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Milano-Udine, Mimesis, 2011. Per l'edizione tedesca si veda: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, bd. 10: Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. Fin dalla sua prima edizione l'opera è nota in Italia col titolo di *Parva Aesthetica*, dove l'uso del latino, col richiamo diretto all'opera fondativa dell'estetica moderna, l'*Aesthetica* di Baumgarten, viene in qualche modo depotenziato dalla traduzione incompleta. Il titolo completo, che potrebbe suonare in italiano come *Senza modello. Parva Aesthetica* – al termine *Leitbild* Adorno dedica parte dello scritto introduttivo, *In luogo di prefazione* (Adorno, *Parva*

maggiore, e postuma, di Adorno, l'incompiuta *Teoria estetica*<sup>4</sup> apparsa nel 1970, ma lo fanno secondo il peculiare modo di procedere dello stesso Adorno, sgombrando il campo da equivoci e problemi. Non stupisce, allora, che nelle pagine raccolte qui il confronto con la cultura filosofica tedesca abbia raggiunto un'intensità maggiore di quella, già alta, di molte altre pagine adorniane.

Stando così le cose, non stupisce neppure che il confronto avvenga in modo criptato, ellittico, passando attraverso una ricchezza di rimandi intertestuali che spesso sono ridotti a echi, ma proprio l'eco è la voce più potente fra quelle che risuonano nelle pieghe dei *Parva Aesthetica*, è, anzi, a tal punto potente da fare della lettera un segnale, quasi un portolano, per la navigazione attraverso i marosi dei riferimenti che definiscono una larga parte dell'argomentazione.

Non fa eccezione il saggio *Abuso del barocco*, secondo la traduzione italiana del titolo, all'interno del quale si è scelto di seguire una via ben precisa fra le tante che si sarebbero potute trasegliere e che qui non vengono discusse: quella della genealogia nietzschiana di quel concetto di "barocco" che troverà, poi, proprio nelle pagine del Wölfflin, e in quelle di vent'anni successive del saggio di Alois Riegl sulla statuaria tardoantica, *Die Entstehung de Barockkunst in Rom* (1908),<sup>5</sup> la sua applicazione al mondo della critica.

Le pagine di Adorno, pur nel continuo confronto con i due storici dell'arte, vertono *pour cause* sulla musica, che per lui rappresenta inevitabilmente il terreno di confronto elettivo con Nietzsche, ma la portata del discorso di Adorno è tale da andare al di là dei confini di genere, applicandosi all'arte, come intero, e alle arti come insieme delle singole espressioni estetiche concretamente determinate dalla scelta di un contingente mezzo espressivo.

La discussione del concetto di barocco, però, non è limitata all'ambito musicale, anzi, come vedremo, la musica va intesa come campo esemplificativo di un'analisi concettuale che riguarda i fondamenti stessi dell'attività estetica. Il problema del *Miss-braucht* dell'abuso/maluso della categoria di "barocco" deve, perciò, essere considerato come problema fondativo dell'attività critica, che riguarda tutti gli ambiti dell'espressione artistica, dalla musica alla letteratura.

## 2. Barocco abusato e barocco abusante

Adorno affida alle pagine di *Abuso del barocco* una lettura particolarmente interessante del concetto di barocco. Nel raggio abbastanza contenuto di questo saggio si delinea un concetto di barocco equivocato anzitutto in termini fattuali: il verbo tedesco *missbrauchen* fa, infatti, riferimento al cattivo uso di qualcosa, al fatto di abusare perché si usa male; quindi, l'"abuso" non ha a che vedere con un eccesso, o con l'esagerazione che deriva da un'intensificazione o da un'estensione illecita del concetto. Il barocco *missbrauchte* è un barocco "abusato" (questa la traduzione letterale) perché usato impropriamente, in modo erroneo.

Però, continuando un poco ancora nel gioco fra titolo originale e titolo tradotto, l'"abuso" svela la natura non solo fallace ma volutamente ingannevole del barocco

*aesthetica*, cit., pp. 71-79) –, indica chiaramente come, dietro la raccolta solo apparentemente occasionale di saggi sparsi, vi sia l'intento di mettere in questione il lessico base dell'estetica. L'opera ha dunque un valore di critica dei fondamenti che deve essere tenuto in conto anche nella nostra esposizione.

<sup>4</sup> Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Desideri, Einaudi, Torino, 2009; per l'edizione tedesca si veda: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

<sup>5</sup> Cfr. Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*, Reprint Publishing, 2015.

considerato da Adorno: nel *Miss-braucht* il prefisso negativo *miss-* assume tutta la sua pienezza semantica. *Miss-* è inteso come negazione pura, assenza (*missen*), ma anche come malformazione (*missgewachsen*), come incapacità di seguire l'armonia (*Missston*) di un pensiero. L'abuso che subisce il barocco consiste, così, in un uso volutamente errato, mistificante del concetto. L'intento adorniano è precisamente quello di svelare la mistificazione barocca.

Anticipo che la lettura del testo lascia aperto un problema, e cioè se vi sia per il filosofo francofortese un uso corretto del concetto di barocco. Il barocco può essere un concetto *richtig*, corretto, giusto, verrebbe quasi da dire "pulito"?

La lettura dell'*opus magnum* di Adorno, la postuma *Teoria estetica*, suggerisce di propendere per una risposta limitatamente positiva a questa domanda; nelle prime pagine del saggio, infatti, leggiamo:

L'arte fantastica, quella romantica, come pure aspetti di essa nel manierismo e nel Barocco, rappresentano qualcosa di non-essente come essente. Le invenzioni sono modificazioni dell'empiricamente esistente. L'effetto è la presentazione di qualcosa di non empirico come se fosse empirico. Esso viene agevolato dalla provenienza dall'empiria. La nuova arte prende tanto sul serio quest'ultima, piegata sotto il proprio immane peso, da perdere il gusto per la finzione. Meno che mai vuole rinnovare la facciata. Evitando la contaminazione con ciò che meramente è, essa ne fa un calco tanto più spietato [...] con l'*epoché* del mondo empirico la nuova arte cessa di essere fantastica.<sup>6</sup>

Il barocco è, a una prima lettura, accettabile nella misura in cui pre-annuncia esiti romantici; la frase d'apertura della citazione è, in questo senso, chiara nell'affermare che barocco e manierismo, significativamente posti da Adorno sullo stesso piano, sono considerati esclusivamente per la loro capacità di esprimere «qualcosa di non-essente come essente»: ma appunto questa capacità spetta in pieno alla sola arte romantica, e cioè fantastica, mentre barocco e manierismo partecipano di una possibilità di esprimere il non-essente come esistente solo in quanto possano dirsi 'romantici'.

Due cose sono evidenti: la prima è la secondarietà del barocco, che rappresenta per Adorno una forma espressiva in qualche misura embrionale, dunque incompleta; la seconda è che l'importanza della linea artistica di cui Adorno parla consiste nell'essere tetica piuttosto che mimetica.

Il giro imposto dal filosofo francofortese al suo ragionamento sembra essere questo: l'arte fantastica o romantica, posto che in questa sede i due aggettivi finiscono con l'equivalersi, e, conseguentemente, ma solo nella misura in cui possa essere detta 'romantica', anche l'arte barocca e manierista, possono concepire qualcosa che ancora non è come se realmente fosse. Poiché l'invenzione di qualcosa che non esisteva modifica l'«empiria», qualcosa di non empirico viene presentato come empirico.

Il campo dell'empiria segna il momento di rottura dell'equilibrio: in realtà, il movimento che permette di porre come esistente il non ancora esistente, è agevolato dalla stessa «empiria». Quest'arte fantastica stabilisce così un vincolo forte, inscindibile, con l'empiria stessa, facendosene carico e perdendo quindi la sua capacità immaginativa, propriamente fantastica, per diventare, proprio attraverso la sospensione del rapporto mimetico,<sup>7</sup> il calco

<sup>6</sup> Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 27-28. Si tratta dell'incipit della sezione *Filosofia della storia del nuovo*, nel capitolo *Situazione*, secondo l'ordinamento dell'opera nell'edizione Suhrkamp del 1970, curata dall'allievo Rolf Tiedemann e dalla vedova Gretel, che rappresenta l'originale su cui si basa la nuova edizione Einaudi, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, da cui si cita.

<sup>7</sup> Cui Adorno si riferisce con l'espressione «*epoché* del mondo empirico».

migliore, «più spietato», del mondo reale, essente. Il ribaltamento dell'arte fantastica in arte critica è dato dalla capacità che solo questo tipo di arte possiede di evitare «la contaminazione con ciò che meramente è».

Alla luce di quanto abbiamo fin qui detto, è evidente che assistiamo a un venir meno della mimesi così come questa è concepita nella sua accezione classica: l'arte, infatti, evitando il legame con ciò che «meramente è», pone in essere qualcosa che prima, almeno empiricamente, non era, sebbene sia la stessa empiria ad agevolare il passaggio del non-essente all'essente.

Bisogna infatti tener presente che tutto il passo di Adorno si muove entro i limiti dell'empiria; tutto quel che viene qui scritto implica infatti una modificazione dell'esistente, di ciò che empiricamente è, come dice espressamente il testo. In questo senso ho parlato di teticità di quest'arte: l'arte fantastica modifica il reale esistente non tenendone conto, cioè non accettando i limiti di chiusura impliciti nella realtà, ma, al contrario, ammettendo la possibilità di ampliare i confini del reale stesso. Non bisogna dimenticare che la teticità consiste nella possibilità di porre in essere qualcosa che non c'è ancora nel reale, ma la cui possibilità è ammessa dal reale stesso; la teticità non è contraria all'empiria, è contraria all'idea che l'empiria sia dominata da una chiusura di campo. In questo senso, crediamo, Adorno parla di una prassi agevolante, favorevole, al processo di creazione messo in moto dall'arte fantastica.

Se consideriamo l'anti-mimetismo di quest'arte in rapporto alla sua teticità, allora possiamo facilmente concludere che l'arte fantastica sia un'arte verosimile, ossia un'arte capace di concettualizzare l'empiria, mantenendo con essa un legame stretto ma aperto, perché non piegato in senso pratico, e perciò capace di concepire criticamente l'empirico stesso giungendo così a rappresentarlo con pienezza.

Il barocco partecipa a questa verosimiglianza fatta di anti-mimetismo e teticità entro i limiti della sua capacità «romantica»<sup>8</sup> di sviluppo immaginativo. Nella misura in cui anche il barocco è 'fantastico', 'romantico', è anche verosimile e finisce per operare un rinnovo dell'empiria che esaurisce la sua stessa capacità fantastica, secondo il processo che Adorno descrive. Anche il barocco è, almeno entro certi limiti, un'*epoché* critica che comporta un'innovazione del reale: perciò non può essere considerato una questione di facciata,<sup>9</sup> un cambio esteriore. È così l'opera postuma, incompleta, in cui Adorno ha raccolto la *summa* del suo sapere estetico, a metterci sulla strada giusta per interpretare correttamente il *Missbrauch*, l'abuso, del barocco contro cui il filosofo francofortese polemizza.

### 3. Gli impliciti del testo

Stabilito così lo sfondo teorico su cui va posta la questione della condanna adorniana del barocco, bisogna anche considerare che la posta in gioco nel testo del filosofo francofortese non è di poco conto; si tratta non solo di affrontare un problema connesso con la definizione

<sup>8</sup> Lascio indiscussa l'equivalenza adorniana fra 'romantico' e 'fantastico', accettando l'ambiguità concettuale presente nel testo, anche se, evidentemente, la cosa potrebbe avere conseguenze importanti se si affrontasse un discorso relativo ai generi del barocco.

<sup>9</sup> Sebbene non sia il caso di speculare eccessivamente su una suggestione labile, non si può però non essere colpiti dal fatto che in questo contesto Adorno parli di cambi di facciata, considerando l'importanza che l'analisi della facciata ha avuto nella storia dell'arte barocca a partire dal libro di Wölfflin (cfr. *Rinascimento e barocco*, cit., pp. 103-133; si tratta del primo capitolo della terza parte, intitolato *Edilizia ecclesiale*).

dell'arte e col concetto di stile, ma anche di entrare in polemica con l'ombra del barocco così come questa si è manifestata nel corso della riflessione teorica e filosofica, tedesca.

Il testo adorniano si basa, però, su di una ricca trama intertestuale, in cui ad essere importante, fin dalle prime battute del saggio, è il gioco sotteso dei rimandi criptati, siano quelli in positivo a Loos,<sup>10</sup> anticipato dalla citazione di Kraus,<sup>11</sup> e al Benjamin del *Dramma barocco tedesco*,<sup>12</sup> siano, invece, quelli polemici.

La scelta della musica come ambito, particolarmente congeniale ad Adorno, nel quale l'abuso concettuale si rivela in tutta la sua chiarezza, permette all'autore non solo di mettere fin da subito in chiaro come il revival musicale barocco, cui i lavori di Blume<sup>13</sup> offrono un'importante base critica, fosse ancorato ad una concezione ormai vecchia di ottant'anni che risaliva a Wölfflin e a Riegl, reali iniziatori di quella *Barockzeit* ancora perdurante a metà anni Sessanta, ma gli consente anche di inscrivere quella stessa *Barockzeit* in un confronto con la cultura filosofica tedesca del Novecento.

Il barocco, o meglio l'abuso del concetto abusato di barocco – è questa forse la miglior resa del tedesco *missbrauchte* – definisce un campo complesso, anche se dai contorni ben definibili, contro cui si appunta l'intento speculativo di Adorno. Non stupisce dunque la complessa stratificazione intertestuale che fa di queste pagine quasi una sorta di cassa di risonanza.

Qui seguirò uno solo dei tanti possibili percorsi aperti dalle possibilità intertestuali: quello che ci conduce a Nietzsche, che viene alluso in quanto bersaglio polemico proprio dall'argomento musicale dello scritto. La musica è, allo stesso tempo, un tema trasversale del pensiero di Nietzsche e di quello di Adorno, un campo di confronto elettivo fra i due, ed un argomento puntuale. Mantenendo sullo sfondo i tratti generali della polemica, la cui posta non è direttamente comprensibile se non passando attraverso la puntualità dei riferimenti testuali, mi concentro invece sui passi nietzschiani con cui, principalmente, Adorno scende in lizza: il frammento 219 della prima parte di *Umano troppo umano*, intitolato *Origine religiosa della musica moderna*, e un passaggio della *Volontà di potenza*.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., pp. 185-186.

<sup>11</sup> Ivi, p. 169.

<sup>12</sup> Pur non essendo possibile individuare un puntuale riferimento al saggio di Benjamin nelle pagine di *Abuso del barocco*, è però innegabile che sia la stessa scelta dell'argomento, il barocco, a rimandare al filosofo berlinese. Per una prima informazione sulle vicende connesse al saggio di Benjamin e la parte che vi ebbe Adorno si veda l'introduzione di Giulio Schiavoni all'edizione italiana dell'opera (cfr. Giulio Schiavoni, *Fuori dal coro*, in Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. VII-XXXV).

<sup>13</sup> Cfr. Frieftich Blume, *Syntagma musicologicum*, Kassel etc, Bärenreiter, 1963; riguardo all'impiego della categoria di barocco in ambito musicale proposto da Blume, Adorno scrive: «Questi [scil. Blume] raccomandò di non dare al concetto di Barocco musicale un senso troppo ristretto; una vasta conoscenza dei materiali gli insegnava quanto di musicalmente eterogeneo fosse raccolto sotto questo termine» (Adorno, *Parva aesthetica*, p. 169).

<sup>14</sup> Per *Umano, troppo umano* mi servo di due edizioni italiane curate da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, con traduzioni dello stesso Montinari e di Sossio Giammetta. Si tratta di: Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, vol. I, Milano, Adelphi, 1979 (edizione tratta dalle *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. IV, tomo II del 1965), e Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano I – Scelta di frammenti postumi 1876-1877*, Milano, Mondadori, 1978 (uso questa seconda edizione soprattutto per le varianti presenti in apparato). Userò le abbreviazioni: *Umano, troppo umano* '79, per l'edizione Adelphi, e *Umano, troppo umano* '78, per quella Mondadori.

### 3.1. Nietzsche, Wölfflin, Riegl e il “barocco”

La musica, verrebbe da dire, è un fatto squisitamente tedesco, o, per lo meno, così pensano i filosofi tedeschi dai tempi di Nietzsche, e la cosa ha a che fare con noi. Quel che Nietzsche qui scrive a proposito della musica contiene *in nuce* quanto verrà, di lì a non molto, sviluppato da Wölfflin a partire dal saggio aurorale sul barocco, il *Renaissance und Barock*, fino all’opera maggiore dello storico dell’arte svizzero-tedesco, i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915.

La genesi di quell’approccio “morfologico” all’analisi artistica, che segnerà non solo un punto di rottura fondamentale nella storia dell’arte, realizzando pienamente il progetto burckhardiano di un recupero di tutte le epoche della tradizione artistica occidentale senza soluzioni di continuità, ma determinerà anche un duraturo cambio di paradigma nella storia della cultura, trova quindi in questi brevi frammenti nietzschiani certamente la sua giustificazione teoretica e, forse, anche la sua effettiva origine.

Non dovrebbe stupire che il giro musicale imposto dal pensiero di Nietzsche anche al barocco abbia trovato rapida eco<sup>15</sup> nei giovani storici dell’arte della cerchia di Burckhardt, poiché se il Nietzsche di appena due anni prima forniva le ragioni del suo antistoricismo con tale nettezza da parere che fosse “la storia” ad essere integralmente rifiutata,<sup>16</sup> il Nietzsche di *Umano, troppo umano* dà, invece, non pochi “oracoli” su cosa debba essere una “storia trasvalutata”, una storia che non corrisponda col dominio cronologico definito dalla «superstizione della simultaneità»,<sup>17</sup> ma sia piuttosto l’espressione di un criterio di qualità, capace di distinguere fra forme inferiori e superiori della cultura. E, lungo questa strada, anche un allievo di Dilthey, come era Wölfflin, poteva seguire Nietzsche.<sup>18</sup>

L’analisi morfologica, di cui Wölfflin è uno dei più autorevoli fondatori, rappresenta così, dietro la sua maschera burckhardtiana e diltheiana, una delle più persistenti eco del pensiero di Nietzsche sia nel campo delle “scienze umane” sia in quello proprio della filosofia.

Quest’eco è il primo bersaglio, probabilmente il più centrale, della polemica di Adorno sul *Miss-braucht* del barocco: non bisogna infatti dimenticare che la lettera del saggio adorniano ascrive il testo al novero di quelli dedicati alla critica della cultura; si potrebbe anzi

<sup>15</sup> Il libro di Nietzsche appare, dopo lunga elaborazione, nel 1878, quello di Wölfflin è successivo di dieci anni esatti.

<sup>16</sup> Il riferimento va chiaramente alla seconda delle *Considerazioni inattuali: Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, pubblicata nel 1874.

<sup>17</sup> Cfr. Nietzsche, *Umano troppo umano* ’79, cit., p.181.

<sup>18</sup> Il riferimento è al frammento 255 di *Umano, troppo umano*, compreso nella sezione *Sintomi di cultura superiore e inferiore* (espressione congiuntiva già di per sé stessa foriera di non poche ambiguità), che vale forse la pena riportare per intero almeno in nota: «Qualcosa di simultaneo è collegato, si crede. Un parente muore lontano, nello stesso tempo sogniamo di lui – dunque! Ma innumerevoli parenti muoiono e noi non sogniamo di loro. È come per i naufraghi che fanno voti: più tardi nel tempio non si vedono le tavole votive di coloro che perirono. Un uomo muore, una civetta gracchia, un orologio si ferma, tutto in un’ora notturna: e non ci sarebbe un nesso? Una tale familiarità con la natura, quale questo presentimento presuppone, lusinga l’uomo. Questo genere di superstizione si trova in forma raffinata negli storici e nei dipintori di civiltà, che davanti a ogni contemporaneità di fatti priva di senso, di cui pure la vita degli individui e dei popoli è così ricca, sogliono provare una specie di idrofobia» (*ibid.*). L’ultima parte dell’annotazione va letta più come confutazione dello storicismo che della storia in sé stessa, ma è anche un’indicazione, chiara nella sua implicitezza, verso una considerazione della storia che sappia comprendere il “carattere” di un’epoca storica distruggendone la simultaneità. Ritengo che questa ‘distruzione della simultaneità’ rappresenti proprio il punto di partenza dell’analisi storico artistica di Wölfflin.

dire che le pagine di Adorno sull'abuso/mal-uso del barocco avrebbero potuto costituire un'integrazione di *Prismi*, non fosse stato per quella ricca selva di rimandi inter- e sottotestuali che destinano questo barocco ai *Parva Aesthetica* come suo luogo elettivo.

Ciò non di meno, il testo adorniano consiste in una scoperta confutazione del prestigio del "barocco" come segno culturale, dimostrando come l'insieme delle segnature che la nozione del "barocco" attiva sia, in realtà, un insieme di segnature fasulle, niente più che una mascherata, una cortina fumogena dietro cui si nasconde una ben preciso intento di abbassamento e commercializzazione della cultura. Il "barocco", suggerisce causticamente Adorno, è, nietzschianamente, un sintomo di cultura inferiore tanto più efficiente quanto più si dimostri capace di simulare proprio quella cultura superiore contro cui è diretto.

Se la critica adorniana si limitasse a questa conclusione, l'operazione di *Abuso del barocco* potrebbe essere intesa come un recupero dell'originalità del pensiero nietzschiano di contro allo scadimento dei suoi usi, fra i quali vi sarebbe l'analisi morfologica degli stili iniziata dal Wölfflin.

In realtà, accostando le pagine del saggio sul barocco a quelle di un altro saggio presente nei *Parva Aesthetica*, l'apparentemente aforistico ed occasionale *Da Sils Maria (Aus Sils Maria)*, le cui pagine sono coeve a quelle dedicate al barocco,<sup>19</sup> possiamo renderci conto che così non è. La memoria storica, aneddottica, contemporanea, che ci restituisce l'immagine sfocata di un Nietzsche perso fra le mucche dell'Engadina e gli scherzi dei monelli del paese rievocati dall'ormai anziano Zuan,<sup>20</sup> hanno la funzione di definire la natura intensamente ipercalittica della filosofia di Nietzsche, intesa da Adorno come nascondimento supremamente menzognero dell'autentico.

Applicato al barocco, ciò implica che il *Miss-brauch* della nozione è già inerente a quel che Nietzsche stesso ne scrive: i successivi Wölfflin e Riegl si muovono così nella scia del maestro, come paradossalmente dimostra il fatto che la loro definizione di barocco porti a quegli esiti, per Adorno nefasti, che coincidono con l'abuso della nozione. È quindi il "barocco" nietzschiano a rappresentare, fin dalla sua origine, un *Miss-braucht* concettuale.

### 3.2. I pensieri di *Umano, troppo umano*

Avvicinandoci così al testo di Nietzsche, possiamo iniziare a considerare più da vicino quanto il filosofo ci dice nell'opera che segna l'allontanamento dalla fase

<sup>19</sup> Entrambi i saggi risalgono al 1966. Cfr. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., p. 105.

<sup>20</sup> *Ibid.* Si consideri che l'ipotiposi filosofica, se così posso definirla, cui è sottoposta in queste pagine la figura di Nietzsche, rappresenta un vero e proprio procedimento argomentativo, che rimanda a quella ben più dura cui è sottoposta la figura di Heidegger nelle pagine iniziali dello *Gergo dell'autenticità* (cfr. Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, introduzione di Remo Bodei, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, *passim*). Non è possibile dire in questa sede perché Adorno ricorra a questo tipo di costruzione retorica per affermare le ragioni di una polemica filosofica – una polemica "a morte", vorrei aggiungere –, quel che però qui importa è notare come l'identità di trattamento, anche se secondo gradi di intensità diversi, riservata ad Heidegger ed a Nietzsche, ci riporti verso quel tema del "gergo dell'identità" inerentemente legato alla contestazione dell'ideologia tedesca (il *pamphlet* contro Heidegger non a caso porta il sottotitolo, scopertamente marxiano, di *Sull'ideologia tedesca*, e del resto se l'opera di Marx ed Engels ha quel piglio veloce ed arioso della polemica ben riuscita, lo si dovrà al filosofo di Treviri, che di questo procedimento dell' "ipotiposi filosofica" è un vero maestro, piuttosto che al passo cadenzato dell'autore dell'*Anti-Dhüring*). Per proprietà transitiva, possiamo perciò concludere che anche la polemica intorno al maluso/abuso del concetto di barocco abbia un'intersezione con quest'area del pensiero adorniano.

giovanile e l'inizio di quel percorso che porterà allo *Zarathustra* ed al pensiero della volontà di potenza. Consideriamo le tre seguenti citazioni:

La musica sentimentale nacque nel restaurato Cattolicesimo, dopo il Concilio tridentino, con Palestrina; questi portò a espressione musicale i moti di una profonda, risvegliata interiorità dello spirito; più tardi, con Bach, anche nel Protestantesimo, in quanto approfondito e liberato dal suo originario carattere dogmatico fondamentale per opera dei pietisti.<sup>21</sup>

Senza questa trasformazione profondamente religiosa degli animi, senza gli accenti di un sentimento così intimamente commosso, la musica sarebbe rimasta dotta oppure operistica.<sup>22</sup>

La musica fu il *Controrinascimento*<sup>23</sup> nel campo dell'arte; affine a essa è a tarda pittura di Murillo, e forse anche lo stile barocco: in ogni caso più che non l'architettura del Rinascimento o dell'antichità. E ancor oggi sarebbe lecito domandarsi: se la nostra musica moderna potesse muovere le pietre, le comporrebbe in un'architettura antica? Ne dubito molto. Poiché ciò che nella musica impera, la passione, il gusto degli stati d'animo esaltati e tesi, il voler diventare vivo ad ogni costo, il brusco alternarsi delle emozioni, l'effetto fortemente rilevato di luce ed ombra il porre accanto l'uno all'altro l'estatico e l'ingenuo – tutto ciò ha già dominato una volta nelle arti figurative e ha già una volta creato nuove leggi di stile: ma non è stato né nell'antichità né nel periodo del Rinascimento.<sup>24</sup>

Che Nietzsche pensasse proprio al barocco storico è confermato dalle varianti al testo che si leggono nei manoscritti, dove, a proposito dell'immagine orfica delle pietre mosse dalla musica, si può leggere: «se la musica di Beethoven movesse le pietre credo che lo farebbe in stile berniniano piuttosto che antico».<sup>25</sup> Dai manoscritti risulta anche la sostituzione finale del nome di «Carracci»<sup>26</sup> – senza che si specifichi a quale dei membri della famiglia bolognese di pittori ci si riferisca – con quello dello spagnolo «Murillo», che leggiamo nel testo definitivo, a meglio rafforzare il riferimento al barocco decisamente meno discutibile nel caso di Murillo.

Oltre a queste varianti “di conferma”, per così dire, ve ne sono altre due che ci permettono di meglio inquadrare i frammenti nietzschiani. Poco prima di introdurre il testo della terza citazione, Nietzsche concludeva la disamina dell'evoluzione della musica barocca da quella rinascimentale con questa considerazione: «[...] lo spirito della Controriforma è lo spirito della musica moderna (il pietismo della musica di Bach è anch'esso, infatti, una specie di Controriforma). Così profondamente siamo indebitati verso la vita religiosa»,<sup>27</sup> a questo punto nella prima stesura possiamo leggere la seguente variante: «Se oggi risorgesse l'idea di una rinascita dell'antichità, noi aneleremmo a un'antichità con più anima che nel quindicesimo secolo».<sup>28</sup>

L'ultima variante riguarda invece la fine del frammento, che nelle prime stesure risulta avere questa coda: «Noi tutti, nella misura in cui non siamo ancora uomini moderni, siamo un po' uomini berniniani».<sup>29</sup>

<sup>21</sup> Nietzsche, *Umano, troppo umano* '79, cit., p. 151.

<sup>22</sup> Ivi, p. 152.

<sup>23</sup> In corsivo nel testo.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. Nietzsche, *Umano, troppo umano* '78, cit., p. 374.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Nietzsche, *Umano, troppo umano* '79, cit., pp. 151-152.

<sup>28</sup> Cfr. ivi, p. 374.

<sup>29</sup> *Ibid.*

Dove ci portino i frammenti nietzschiani è abbastanza evidente: seguendo la pista tracciata arriviamo direttamente a quell'idea di barocco come complicazione sentimentale delle pulitissime linee rinascimentali che sarà, allo stesso tempo, motore del recupero wolffliano del barocco storico e ragione dell'intrinseca ambiguità che il concetto assume nelle pagine di *Renaissance und Barock*, leggendo le quali è impossibile scindere il barocco storico, tanto precisamente definito dal Wölfflin, da quello metastorico che sarà non poco influente nel corso del ventesimo secolo.<sup>30</sup>

Certo, la lettura del testo, soprattutto alla luce delle varianti<sup>31</sup> svela un'intuizione di barocco più originale in Nietzsche. Pare infatti che il barocco sia una sorta di diaframma posto fra arcaico e moderno: nella misura in cui non riusciamo ad essere moderni, continuiamo ad essere barocchi, o «berniniani», come dice nell'ultima variante il filosofo; però, come si dice nell'altra variante, proprio grazie a quella «vita religiosa», con cui siamo ancora profondamente indebitati, dalla quale è determinato il barocco stesso, ci troviamo oggi nella situazione di immaginare un antico con «più anima» di quanto pensassero gli uomini del XV secolo.

Il barocco appare allora quasi un ultimo momento dell'antico, o piuttosto l'unica maniera grazie a cui noi moderni possiamo ancora conservare un frammento di antichità entrando così in contatto con un tempo che, altrimenti, ci sarebbe precluso. Certo, resta sempre la solita ambiguità nietzschiana, dato il legame barocco/vita religiosa, si dovrebbe forse pensare che il nostro essere «berniniani» sia una scoria da eliminare poiché ci trattiene, impedendoci di procedere lungo il sentiero della trasvalutazione di tutti i valori attraverso cui si realizza il super- (o oltre-) uomo.

#### 4. “Barocco”: improprietà di un concetto

Accantonando i problemi dell'esegesi nietzschiana, è possibile ricavare dal testo alcune conclusioni: il legame barocco/musica, a partire dal quale Nietzsche sviluppa l'idea di un barocco come «controrinascimento». Il barocco nietzschiano è, perciò, uno stadio del cammino umano verso una maggiore comunanza con le “forze vitali” lungo la strada tracciata dalla volontà di potenza, come sembra confermare il legame fra vita religiosa, musica e, appunto, barocco.

È la connessione barocco/musica a dare il tono a tutto il discorso nietzschiano, poiché è la musica, in quanto espressione intima, originale, del barocco, a fungere da «controrinascimento», e alla musica è concesso di arrivare a tanto grazie a quella «vita religiosa» che in essa si esprime, conducendola a scoprire la sua essenza barocca. Il discorso dunque diviene più intrigante, non solo perché la “musica” rappresenta una ben precisa posta in gioco per il pensiero nietzschiano,<sup>32</sup> ma anche perché la relazione musica/barocco si rivela qui come fondamento di un'intera linea di analisi del barocco.

<sup>30</sup> Se non addirittura una vera e propria “categoria dello spirito”, come accade, già nella prima metà del secolo, nelle pagine di Croce (per cui cfr. Idem, *Storia dell'età barocca in Italia*, Adelphi, 1993 (ed. orig. 1925), pp. 39-63, ossia la seconda parte dell'*Introduzione*, intitolate *Barocco*, espressamente dedicate alla concettualizzazione di questo concetto) e, in modo diversissimo, nel saggio del catalano Eugenio D'Ors (cfr. Id., *Lo barocco*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002 (ed. orig. 1935)).

<sup>31</sup> Che erano però poco note, od addirittura ignote, fino alla pubblicazione dell'edizione critica di Colli Montinari.

<sup>32</sup> Basti pensare che “musicale” è il problema della tragedia, come il filosofo ci dice nell'introduzione della *Nascita della tragedia*, ma musicale è anche la danza del superuomo Zarathustra. Per non parlare poi del problema di Wagner e del suo ruolo nella filosofia di Nietzsche.

Il barocco di Wölfflin e Riegel può essere visto come la trasposizione e la storicizzazione della “controrinascimentalità” musicale che per Nietzsche inerisce alla natura stessa del concetto. È, in sintesi, l’anima controrinascimentale di una musica essenzialmente barocca ad essere ricercata e ritrovata nel barocco storico della pittura romana o in quello “metaforico” che caratterizzerebbe la produzione seriale della scultura tardo-antica.

Stando così le cose, barocco e controrinascimentalità, quindi *e converso* rinascimento, si trasformano in due marche storiche che agiscono anzitutto come segnature tipologiche capaci di individuare attraverso le differenti epoche storiche costellazioni di fenomeni che possono marcare più o meno profondamente un determinato periodo storico. Quell’ambiguità fra storia e metastoria già presente nel concetto di “barocco” così come lo definiva Wölfflin, nonostante il saldo ancoraggio ad un’epoca e ad un’area geografica precisamente definite, ed evidente nell’uso traslato che ne faceva invece Riegel per definire qualcosa di assolutamente estraneo al barocco storico, come la statuaria seriale tardoantica, è dunque iscritta nella genealogia stessa di quest’uso concettuale della nozione.

“Barocco”, inteso come esplicitazione di quella che Nietzsche definisce “controrinascimentalità”, deve essere inteso come *qualitas* piuttosto che come *quidditas*, come caratteristica, dunque, capace di definire una forma del “grande stile” (*qualitas*) e non come contrassegno proprio di un’epoca (*quidditas*). Non è, quindi, corretto parlare di un’oscillazione nel concetto wolffliniano e riegeliano di barocco, si dovrebbe piuttosto dire che la *qualitas* “barocco” quando sia storicizzata offre un criterio di analisi morfologica delle singole epoche; non a caso, il sottotitolo del saggio wolffliniano parla di *Wesen und Entstehung*, essenza e origine, dell’arte barocca in Italia.

Essenza e origine dell’arte barocca italiana in Wölfflin e origine della musica barocca in Nietzsche: ma non sorprende che nel filosofo manchi anche l’“essenza”, poiché, come ci insegna il suo pensiero genealogico, “essenza e origine” è un’endiadi, non una vera e propria congiunzione.

Dunque, sempre rimanendo all’interno del pensiero della genealogia, dire che la musica «fu il *controrinascimento* nel campo dell’arte» significa fare del “barocco” un attributo di quell’essere immediato, potente, in senso nietzschiano, della musica. Dire che la musica è controrinascimentale perché è barocca non significa, in questo quadro di riferimento, ricorrere ad una semplice tautologia, vuol invece dire che “barocco” ha un preciso senso, quello cioè di contatto diretto con la primordialità non pensata, non fredda, non tecnica, dell’espressione artistica. Dunque, “barocco” copre, in Nietzsche, l’area dell’originale, nel senso di ciò che è direttamente e pienamente correlato con la scaturigine dei fenomeni artistici. Per convincersene basta, ancora una volta, leggere quanto lo stesso Nietzsche scrive sulla genesi della musica barocca:

Perché questo tipo di musica potesse nascere fu necessario che di musica ci si occupasse così come si era fatto all’epoca del Rinascimento e del Prerinascimento, in particolare in quel modo dotto e con quel gusto, in fondo scientifico, per i virtuosismi dell’armonia e dell’arte corale. D’altra parte anche l’opera dovè procedere: in essa il profano dava a conoscere la sua protesta contro una musica fredda, diventata troppo dotto, e voleva dare una nuova anima a Polinnia. Senza questa trasformazione profondamente religiosa degli animi, senza gli accenti di un sentimento così intimamente commosso, la musica sarebbe rimasta dotta oppure operistica.<sup>33</sup>

Barocca è l’origine della musica, barocco è ciò che dà il senso vero del musicale portandolo alla sua dimensione reale, non più dotta né operistica, ma piena, capace di avere

<sup>33</sup> Nietzsche, *Umano, troppo umano* ’79, cit., p. 151.

anima, quell'anima che non si rivela al gusto troppo scientifico, troppo legato al pensiero razionale del rinascimento. Né dotta né operistica, la musica diviene barocca in quanto espressione dell'origine da cui proviene.

Alla luce di ciò che si è appena detto, la contestazione adorniana al saggio di Blume, ossia che non si possa parlare di musica barocca poiché non è possibile individuare il cambio tecnico che giustifichi l'uso della definizione stilistica di barocco,<sup>34</sup> diviene un argomento pregnante a favore dell'interpretazione esclusiva del concetto di barocco come *quidditas*. Per Adorno è, infatti, questa l'unica accezione corretta, *richtig*, di qualcosa che non può, né deve assumere valore universale, poiché: «la mancanza di specificità e l'approssimazione con cui il Barocco è stato diluito ad uso della coscienza contemporanea, consente l'impiego universale del termine».<sup>35</sup> Si deve così concludere che per Adorno il *Missbrauch*, l'abuso/maluso, del barocco consista proprio in quella definizione in termini di *qualitas* che, in ultima analisi, risale ai passi nietzschiani qui richiamati, il che ci permette di comprendere tutta la portata teoretica, estetica e critica che la nozione di *miss-brauchen*, ossia di abuso/cattivo uso, assume quando questa sia riferita al barocco.

#### 4.1. L'arte / le arti

È chiaro come Adorno scelga di partire da una considerazione tecnica a proposito del barocco, che solo apparentemente rimane legata all'ambito ristretto della musicologia, per giungere ad una vera e propria demistificazione del concetto.

A cosa tende questa demistificazione? Per rispondere a questa domanda credo sia utile citare due passi: il primo tratto dal saggio finale di *Parva Aesthetica*, intitolato *Die Kunst und die Kunst*, che, come il saggio sul barocco e le pagine dedicate a Sils Maria, risale al 1966; l'altro consiste invece con la chiusa dello stesso saggio sull'abuso del barocco:

Solo negativamente si ha ciò che unisce le arti nella sostanza, al di là del vuoto concetto classificatorio: tutte si dipartono dalla realtà empirica tutte tendono alla formazione di una sfera qualitativamente opposta a quella: storicamente secolarizzano la sfera magico-sacra. Tutte hanno bisogno di elementi di quella realtà empirica dalla quale si allontanano; e anche le loro realizzazioni ricadono nell'empiria. Ciò condiziona la duplice posizione dell'arte verso i suoi generi. Conformemente alla sua ineliminabile partecipazione all'empiria, l'arte esiste soltanto nelle arti, il cui rapporto discontinuo l'una con l'altra è tracciato dall'empiria extra-artistica. Come antitesi all'empiria, invece, l'arte è un tutto unico. La sua essenza dialettica consiste nel fatto che essa compie il suo movimento verso l'unità solo attraverso la molteplicità.<sup>36</sup>

Abusa del concetto di Barocco chi per autonomia, sceglie quell'eteronomo, chi, per una libertà vera a metà, in cui nessuno ha veramente fiducia, sceglie la non libertà. L'ornamento fu vittima della coscienza estetica critica non meno che del disincantamento del mondo. La coscienza comunque indebolita degli uomini vorrebbe venire a patti con un mondo siffatto; che in quanto disincantato è rimasto cosale, un mondo di merci. Il Barocco rappresenta per loro l'ornamento rimosso e sospirato e in quanto stile che ammette e richiede l'ornamento, procura loro una buona coscienza. Ma il presunto ornamento indenne presso cui si rifugiano è espressione del medesimo principio da cui rifuggono. L'unità di borghese e assolutistico

<sup>34</sup> Cfr. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., pp. 169-171.

<sup>35</sup> Ivi, p. 170.

<sup>36</sup> Ivi, p. 208.

che li attrae nel Barocco sta loro dinanzi come allegoria di quell'ordine mortale in cui l'intreccio della società borghese si rovescia in totale oppressione.<sup>37</sup>

La citazione tratta dal saggio finale dei *Parva aesthetica* delinea con nettezza di contenuti uno dei temi principali della *Teoria estetica*: la dialettica fra l'unitarietà imprescindibile del concetto di arte e la singolarità, altrettanto irrinunciabile, di ogni opera d'arte, contraddizione lasciata aperta dall'estetica romantica e, forse, aggravata ancor di più dall'estetica di Hegel. Adorno concepisce in termini stringatamente, ma, direi, drammaticamente ontologici il contrasto fra le singole opere d'arte, in quanto oggetti empirici extra-artisticamente determinati nella misura in cui esistono come cose, ed arte in generale in quanto inerentemente extra-oggettuale, extra-cosale, e quindi radicalmente contraria a quell'ambito dell'empiria, come lo chiama Adorno, che è, allo stesso tempo, opposto all'arte e condizione necessaria all'esistenza di ogni singola opera d'arte.

Così il problema è di non poco conto, come la soluzione proposta da Adorno è di non poca portata: se solo negativamente può essere definita la relazione fra arte e sostanza, quella negatività deve essere determinata da una teoria dei generi, e, si potrebbe anche dire, entro certi limiti, degli stili, che mostri il «movimento» dell'arte verso l'unità attraverso la molteplicità. L'analisi dei generi, ossia l'analisi della realizzazione concreta dell'arte nel singolare empirico delle singole arti e delle singole opere d'arte, rappresenta così il compito non solo dell'estetica ma anche quello della critica.<sup>38</sup>

## 5. Questioni di proprietà concettuale

Diventa così chiara la reale portata della contestazione secondo cui non è possibile individuare una caratteristica propriamente barocca nel campo musicale: «Nessuno sembra

<sup>37</sup> Ivi, p. 187.

<sup>38</sup> Due passi tratti dalla *Teoria estetica* sono utili per confermare sia l'importanza della dialettica singolare (arte)/plurale (arti) nel pensiero di Adorno sia, almeno credo, l'idea che possa esistere una "teoria adorniana dei generi e degli stili" definita come dialettica generale singolare estetico/molteplice empirico che caratterizza l'arte come fenomeno. I passi sono i seguenti: «Quanto più puramente le opere d'arte seguono l'idea emergente di arte, tanto più precaria diventa la relazione delle opere d'arte al loro altro che a sua volta è richiesta nel loro concetto. Quest'ultima però si può conservare solo a prezzo di una coscienza precritica, di una battagliera ingenuità [...]. Che le opere supreme non siano le più pure, ma quelle che di solito contengono un'eccedenza extraartistica, soprattutto qualcosa di materiale non trasformato, che va a scapito della loro composizione immanente, è evidente; non meno evidente è che, una volta che la formazione completa delle opere d'arte si sia costituita come norma di essa senza appoggiarsi in qualcosa di non sottoposto, quella impurità non si può ripristinare deliberatamente. La crisi dell'opera d'arte pura [...] non è appianabile con l'evasione in una materialità extraartistica [...]. L'antinomia di puro e impuro nell'arte si inquadra nel fatto più generale secondo l'arte non è il concetto superiore dei generi di essa. Questi differiscono specificamente tanto quanto si sfrangiano» (Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 243); «L'arte non si risolve affatto nelle opere d'arte, anche perché gli artisti lavorano sempre all'arte non solo alle opere, Che cosa sia l'arte è indipendente addirittura dalla coscienza delle opere d'arte. Forme funzionali, oggetti di culto, possono diventare arte solo storicamente [...]. La distinzione proposta da Benjamin fra opera d'arte e documento resta pertinente in quanto rigetta creazioni che non sono in sé determinate dalla legge formale; molte però lo sono obbiettivamente, anche se non si presentano affatto come arte» (ivi, p. 244). La rievocazione della distinzione benjaminiana opera d'arte/documento ha a che fare anche più direttamente con l'argomento di quest'articolo, basterebbe solo considerare che la scelta del *Trauerspiel* come campo di analisi del barocco viene giustificata da Benjamin in modo tale da riconnettere questa forma di teatro alla sua natura documentaria (Benjamin, *op. cit.*, pp. 33-35).

ricordare che in musica il senso letterale della parola “Barocco” – che è, com’è noto, di “cerchio sghembo” di irruzione dell’asimmetrico nel massimamente simmetrico – non trova alcun riscontro». <sup>39</sup> Si giunge dunque a quella facile coalescenza fra le singole arti concrete, in questo caso musica e pittura, non senza un riferimento all’architettura e alla poesia, che marca l’uso, di ascendenza wolffliniana e riegeleiana, perciò, in ultima istanza, nietzschiana, del concetto di barocco.

L’equivoco da cui nasce il *Miss-brauch*, l’abuso, l’uso illecito perché non conforme, non *richtig*, è appunto un problema di un vero e proprio de-naturamento – più ancora che ad uno snaturamento – del concetto, che appare evidente nel momento in cui l’analisi formale estenda, in conformità con i suoi stessi presupposti, l’applicazione dei suoi metodi alla storia della musica.

La conclusione di questo processo di de-naturamento concettuale della nozione di barocco è illustrata nella chiusa di *Abuso del barocco*, in cui sono esposti gli esiti finali di quell’annullamento della dialettica fra molteplice esistenza empirica delle arti e delle loro opere ed univocità monadica dell’arte in quanto opposta all’empiria a favore del secondo polo. La scelta, di marca nietzschiana, di fare del concetto di barocco una marca di univocità, finisce col pervertire il barocco stesso in un ornamento che occulta l’eteronomia ontologica e morale, prima ancora che estetica, dell’attuale condizione umana.

L’andamento del saggio di Adorno sul barocco è circolare: come all’inizio la contestazione del concetto wolffliniano di barocco veniva introdotta citando direttamente il saggio *Aus der Barockzeit*, che Karl Kraus pubblicò, nel 1925, sulla *Fackel*, <sup>40</sup> così, in explicit, a essere richiamato in causa è l’Adolf Loos di *Ornament und Verbrechen* del 1908. <sup>41</sup> I richiami a Kraus e Loos si spiegano quando si tenga presente che la *Sprachkritik* viennese a cavallo fra ultimo scorcio del XIX e primo ventennio del XX secolo va intesa come intento di critica radicale dei linguaggi, quindi non solo di quello verbale e letterario, che finisce nei suoi frutti più maturi, come l’arte aforistica di Kraus o la poetica dell’architettura di Loos, col farsi quasi inevitabilmente anche critica dello stile come fenomeno generale.

È quest’intento, quant’altri mai evidente nel discorso loosiano sull’ornamento e nelle considerazioni krausiane sulla *Barockzeit*, ad essere ripreso e rilanciato da Adorno in termini meta-stilistici, che ci permettono di orientarci all’interno del difficile percorso intra-ed intertestuale attivato dalle pagine sull’abuso del barocco:

<sup>39</sup> Adorno, *Parva aesthetica*, cit., p. 171.

<sup>40</sup> L’incipit di *Abuso del barocco* suona così: «Barocco è un concetto prestigioso. Questa parola fu il lasciapassare con cui l’industria della cultura fece il suo ingresso nella cultura a partire, al più tardi, dal *Rosenkavalier*. Fin dal 1925 Karl Kraus pubblicava nella *Fackel* un saggio – *Aus der Barockzeit* – in cui, a proposito delle memorie della moglie di un diplomatico, denunciava l’abuso che si faceva della parola in un certo ambiente, che nel frattempo ha completamente adottato i moduli del cinematografo: “Ciò che si arriva a fare col Barocco, d’estate, a Salisburgo – araldi scarlatti, fanfare luccicanti, campane, organi e vibranti sonorità – sfida a tal punto il ridicolo e ogni descrizione, che non c’è descrizione, ormai, in grado di ridicolizzarlo”. Originariamente introdotto da Wölfflin e Riegl per designare un’epoca della storia dell’arte nel loro procedimento esattamente delimitata, la parola ha assunto dopo le loro pubblicazioni anche una funzione ideologica. Oggi chi ha la passione del Barocco certifica così la sua appartenenza al mondo della cultura. Il suo entusiasmo è per molti versi quello di una coscienza neutralizzata, a cui non importa granché ciò per cui si entusiasma. Nella musica ciò risulta nel modo più evidente» (ivi, p. 169).

<sup>41</sup> L’amicizia fra Kraus e Loos è cosa nota. La relazione con la *Sprachkritik* viennese di inizi Novecento e col rinnovamento culturale di quegli anni è, insieme all’intertestualità con Benjamin e Nietzsche, il terzo asse intertestuale del saggio di Adorno sul barocco.

L'autorità del barocco è essenzialmente l'autorità dell'idea di stile. Il barocco è stato l'ultimo stile possente ed esemplare registrato dalla storia dell'arte [...]. Non si fa torto alle autentiche creazioni del barocco, e all'idea di stile che in esse si manifesta, se si fa coincidere il culto del barocco con quello dello stile. Un culto che sorse con la tesi dell'estinzione della forza formatrice dello stile. La tesi fu un riflesso del sincretismo guglielmino e dell'epoca di Francesco Giuseppe. Ora, lo stile da solo non garantisce il livello estetico, anche se talvolta la preponderanza dello stile è d'ostacolo al riconoscimento del livello estetico [...]. Gli toccò l'aureola solo quando, con ragione e per sua colpa, era ormai dissolto. La forza dello stile fu sempre, già nell'architettura altogotica, anche un atto di forza: lo stile non si limitava a scaturire dallo *Zeitgeist*, ma era anche imposto e organizzato.<sup>42</sup>

Del barocco storico, che Adorno, in questo sulla scia del Benjamin del *Trauerspiel*, vede come ultimo esempio di stile artistico, resta un culto che, suggeriscono queste parole, si rivolge più alla natura organizzata del fenomeno stilistico che alla sua funzione di mediazione fra universale antiempirico dell'arte e particolare oggettuale delle arti. Reso impossibile dalle nuove condizioni del concreto, che, del resto, come ben ci ha insegnato Maravall,<sup>43</sup> già traspaiono dallo stesso barocco storico, lo stile resta come ombra e feticcio del senso in un'epoca incapace di affrontare la sua crisi. Lo stile è così trasformato in fenomeno retrivo, attraverso cui:

Il soggetto che brancolando in cerca della sua autonomia borghese vuole esprimere sé stesso e, per esserne in grado, disgrega l'idioma oggettivo dato, di un idioma siffatto ha bisogno per potersi esprimere, poiché possiede tanto poco un linguaggio che abbia un carattere di libertà quanto poco è in effetti libero. L'idioma deve crearselo oppure fingerselo in forza di quella razionalità che ha reso possibile l'emancipazione borghese e che dovrebbe poi riempire il vuoto apertosi con l'emancipazione borghese e il crollo dell'*ordo* medioevale.<sup>44</sup>

L'idioma in questione è proprio lo “stile”, o meglio il suo feticcio che vive fra noi come pretesa di imposizione ordinatrice contro il caos del concreto reale; si potrebbe allora concludere che ormai l'equivalenza fra “stile” e *kitsch* sia totale, e della compiutezza di questa fusione il suggello è proprio l'abusato “barocco” su cui si è appuntata l'attenzione di Adorno.

## 6. Una conclusione: intorno al “grande stile”

L'ultima citazione e le considerazioni che ne derivano impongono una riflessione conclusiva riguardo al luogo in cui ci conduce il serrato confronto dialettico di Adorno con Nietzsche, tutto giocato sulla soglia fra la polemica demolitrice contro quell'eredità di Nietzsche, che si potrebbe definire come il “nietzschianesimo della cultura”, e la critica diretta del filosofo, quest'ultima intesa come territorio a cui si applica il vaglio adorniano che distingue il nietzschianesimo dello stesso Nietzsche da ciò che, nel pensiero del filosofo, è “concreto”, per attenermi ad una terminologia dello stesso Adorno fortemente recalcitrante all'uso di un aggettivo come “originale”.

Quel luogo non poteva che essere anche quello in cui la tensione fra Nietzsche e il nietzschianesimo raggiunge il suo apice, la postuma *Volontà di potenza* (*Der Wille zur Macht*), nella forma controversa e confutata che a quegli ultimi materiali diedero gli esecutori

<sup>42</sup> Adorno, *Parva aesthetica*, cit., pp. 171-172.

<sup>43</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barocco*, Barcelona, Arien, 2012 (prima edizione 1975).

<sup>44</sup> Adorno, *Parva aesthetica*, cit., p. 186.

letterari Elisabeth Förster-Nietzsche e Peter Gast. Adorno non è direttamente interessato all'operazione, in egual misura ecdotica e filosofica, che Giorgio Colli e Mazzino Montinari stanno portando a termine proprio negli anni in cui il francofortese scrive il suo saggio sull'abuso del barocco, ma sembra voler affiancare a quella, non senza un certo intento polemico, una possibile lettura "a contropelo", mi sia consentita l'espressione, di Nietzsche.

È Nietzsche stesso a mettere in relazione "grande stile" e musica nel frammento 842 della *Volontà di potenza*, che nell'ordinamento dato dalla sorella e da Gast si trova nel quarto e conclusivo capitolo, *La volontà di potenza come arte*, del terzo libro: *Principio di una nuova posizione dei valori*.<sup>45</sup> Il frammento porta il titolo *La "musica" e il grande stile*:

La grandezza di un musicista [...] si misura [...] dal grado in cui si avvicina al grande stile, in cui è all'altezza del grande stile. Questo stile ha in comune con la grande passione il rifiutarsi di piacere; il dimenticare di persuadere; il comandare; il *volere*... Diventare padroni di quel caos che si è; costringere il proprio caos a diventare forma; diventare logici, semplici, univoci, matematici, diventare *legge* – ecco la grande ambizione. [...] Tutte le arti conoscono simili ambiziosi del grande stile: perché mancano nella musica? [...]

Qui tocco un problema cardinale: qual è il posto che compete a tutta la nostra musica? Le epoche del gusto classico non conoscono nulla che le si possa paragonare; è fiorita quando il mondo del Rinascimento toccò la sua sera, quando la "libertà" aveva abbandonato i costumi e persino i desideri: rientra forse nel suo carattere l'essere un controrinascimento? È sorella dello stile barocco, essendo comunque la sua contemporanea? La musica, la musica moderna, non è già *décadence*?

Già prima ho messo il dito su questo problema: se la musica non sia una porzione di controrinascimento nell'arte;<sup>46</sup> se non sia strettamente affine allo stile barocco; se non sia maturata in contraddizione con il gusto classico, tanto che in lei ogni ambizione di classicità si vieta da sé.

La risposta a una simile questione di valore, di primaria importanza, non potrebbe essere più dubbia, se si considerasse il fatto che la musica raggiunge la sua suprema maturità e

<sup>45</sup> Cito il testo nella traduzione italiana curata da Maurizio Ferraris e Pietro Kobau, apparsa per i tipi di Bompiani nel 1992. Questa edizione consiste in un aggiornamento del testo italiano tradotto da Angelo Treves nel 1927 rivisto sull'edizione curata da Otto Weiss nel 1911 e uscita per i tipi del Kröner (è la cosiddetta *Gross-Oktav*, di cui la *WzM* occupa i volumi IX e X), a sua volta condotta sulla prima edizione, l'"originale", curata, a partire dai frammenti autografi del Nietzsche, da Gast e dalla sorella Elisabeth, e pubblicata nel 1906. Tutte le notizie necessarie sulla storia dell'opera, e soprattutto sulla questione della sua psuedoautorialità, si possono leggere nel saggio di Maurizio Ferraris che segue la riedizione italiana della *La volontà di potenza* (Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 563-688; dalla nota introduttiva della stessa edizione ricavo le notizie sopra riportate, cfr. Nietzsche, *La volontà*, cit., p. I). La scelta di usare la psudonietzschiana *WzM* è un atto non solo di coerenza interna al discorso portato avanti in queste pagine, ma è anche un fatto che tiene presente la natura, ed i bersagli, della polemica di Adorno intorno a Nietzsche; non si può infatti dimenticare che, fino all'apparizione dell'edizione Colli – Montinari dell'opera nietzschiana, ossia fino ai tardi anni Sessanta, la *WzM* ha non solo circolato, ma è anche stata uno dei testi nietzschiani più frequentati e più ricco di implicazioni in termini di ricezione e rielaborazione originale.

<sup>46</sup> Mi sembra trasparente il riferimento al frammento 219 di *Umano, troppo umano* che è stato discusso sopra: di fatto qui Nietzsche, dieci anni dopo – il frammento in questione risale alla primavera del 1888 – torna sugli stessi temi, ripensando però il problema della controrinascimentalità barocca inerente alla musica all'interno del nuovo quadro di riferimento definito dal "grande stile", il che porta a rendere il legame musica/barocco ancor più stringente e problematico.

pienezza come romanticismo – ancora una volta un movimento di reazione contro la classicità.<sup>47</sup>

La lunga, anche se compendiosa, citazione dal frammento 842 della *Volontà di potenza* era necessaria per seguirne bene il ragionamento: la musica fallisce il suo intento che, come per ogni arte, dovrebbe essere quello di realizzare il grande stile. Non si tratta però di un fallimento contingente, Nietzsche infatti esprime il dubbio che la musica sia costitutivamente incapace di grande stile perché affatto aliena da ogni forma di classicità.

Il legame musica/barocco, rivisitato alla luce del “grande stile”, diviene così ancor più stretto e inquietante, poiché vi è, sottesa a quest’identità, un’irriducibilità della musica in quanto barocca alla classicità del grande stile; viene così a essere pienamente definito, entro le griglie dello stesso pensiero nietzschiano, quell’opposizione rinascimento/barocco che sta alla base del contemporaneo saggio di Wölfflin su rinascimento e barocco. Dunque, parrebbe la conclusione più ovvia, il giovane storico dell’arte allievo di Burckhardt, seguendo il suggerimento del frammento 219 di *Umano, troppo umano*, è arrivato a individuare la stessa opposizione che Nietzsche giunge a definire esclusivamente solo in questa sede: quella appunto fra lineare, classico, definito, rinascimentale da una parte e mosso, anticlassico, indefinito, barocco dall’altra.

Solo che, verrebbe da dire, Wölfflin ha frainteso: quel che in Nietzsche dovrebbe essere tenuto ben distinto perché appartenente a due ben diversi piani, ossia la volontà di potenza, di cui il “grande stile”, il “classico” è espressione, e la sua antitesi, è stato indebitamente mischiato abbassando il primo alla stregua del secondo, facendo del classico non una negazione, ma un’antitesi del barocco, ed innalzando il secondo al livello del primo, facendone cioè uno “stile”, nel senso nietzschianamente pieno che ha il termine.

Adorno, quindi, interverrebbe a correggere l’errore insito nel nietzschianesimo culturale di Wölfflin, Riegel, e di tutto l’approccio “morfologico”, “iconologico” alla storia dell’arte, intesa non solo come storia dell’arte figurativa ma come storia di tutti i fenomeni estetici, per riportare il “barocco” alla dimensione di negazione, di opposto, che ha invece in Nietzsche.

In realtà, Adorno facendo ciò è ben conscio di star facendo anche altro, ed è questo altro a rappresentare la vera posta teoretica del suo scritto, e di una non indifferente parte del suo impegno estetico; ostendendo il gesto base della critica artistica di Wölfflin e Riegel, quel gesto che aveva così ben compreso, già ad inizi Novecento, Karl Kraus, Adorno individua nel concetto di barocco il cavallo di Troia per disattivare la nozione di grande stile annullando la pretesa differenza che lo dovrebbe separare da tutte le altre forme stilistiche.

Non si tratta tanto di revocare la validità del grande stile sulla base di una contestazione della concezione di volontà di potenza, di cui questo, secondo Nietzsche, sarebbe l’espressione, ma di procedere per via dialettica, mostrando come il concetto di grande stile sia il risultato dell’annullamento della dialettica fra arti ed arte, fra singolare concreto ed

<sup>47</sup> Nietzsche, *La volontà*, cit., pp. 456-457. Secondo la tavola delle concordanze stabilita dai due curatori in appendice alla loro edizione italiana della *Volontà di potenza*, il frammento numerato da Elisabeth Förster-Mietzsche e Peter Gast come 842 corrisponde frammento 61 dell’undicesimo gruppo dei frammenti contenuti nella sezione ottava, e, come si è detto, risale alla primavera del 1888 (cfr. *ivi*, p. 708). Questo particolare testo non sembra aver subito manipolazione da parte della sorella e di Gast, può quindi essere letto come autenticamente nietzschiano quanto al contenuto; chiaramente l’autenticità non si riferisce alla collocazione del testo nel luogo in cui lo inseriscono Elisabeth Nietzsche e Gast, cui spetta l’operazione di organizzazione testuale dell’intera *Volontà di potenza*, soprattutto nel caso dei frammenti non contenuti nella cosiddetta *Rubrik*, di mano dello stesso Nietzsche, come quello qui in questione.

universale antiempirico. La conseguenza di quest'annullamento è quella di creare pseudo-categorizzazioni illecite, che, a loro volta, generano cortocircuiti, abusi, *Miss-brauchte* identici a quelli inerenti alla categoria di barocco ma non propri soltanto di questa.

Torniamo, per l'ultima volta, ad un passo di *Abuso del barocco*:

Fino a che punto la supremazia dello spirito, almeno in musica, comprometta la sola cosa importante, lo si vede dal fatto che accantona la questione della qualità dell'opera d'arte. Essa è inseparabile da quella che decide il contenuto di verità [...] Dell'indifferenza delle scienze dello spirito verso la qualità estetica – Scheler l'avrebbe chiamata cecità per il valore – può già essere in parte responsabile la famosa categoria rieglia del *Kunstwollen*. Di cui si può abusare anche per sanzionare opere di modesto valore che siano espressione della volontà d'arte – dunque del principio di stile – prescindendo dalla loro specifica concordanza.<sup>48</sup>

Quest'indifferenza è inerente al concetto stesso di “grande stile” la cui applicazione, descritta nel frammento 842 della *Volontà di potenza* nei termini di un dominio univoco, monolitico, sul caos, anzitutto sul caos che ognuno di noi è, non a caso rimanda a quella funzione impositiva di organizzazione e definizione dei limiti dello *Zeitgeist* che Adorno riconosce nel concetto stesso di *Stil*.

Il grande stile, per via dell'inerentemente essenzialismo che, nonostante gli sforzi di Nietzsche, ne definisce la natura, è quindi esposto allo stesso destino subito dal concetto di barocco, con una fondamentale differenza però: mentre il concetto di barocco trova la sua *Richtigkeit* ricollocandosi nello spazio di mediazione fra singolare dell'arte e plurale delle arti, quello di grande stile, essendo estraneo all'individuazione di una concretezza reale, non può essere salvato, non possiede una sua propria *Richtigkeit*.

Ma qui si è ormai sviluppata nelle sue linee essenziali quella peculiare stilistica adorniana ad una cui prima definizione si voleva giungere in queste pagine: come questa stilistica, poi, applicata allo stesso testo di Nietzsche lo salvi dal suo *quantum* di nietzschianesimo, riconducendo la lettera del testo alla sua natura di frammento, in opposizione alla pretesa esaustiva del trattato,<sup>49</sup> è argomento per altri lavori.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Adorno, *Parva aesthetica*, cit., p. 181.

<sup>49</sup> Con una forse inaspettata, ma non sorprendente, convergenza fra Adorno e la coeva ecdotica di Colli e Montinari. Per l'opposizione saggio/frammento si veda almeno il rimando interno a *Il saggio come forma* (cfr. Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino, 2012, pp. 3-26) che a sua volta ha un legame stretto, sia per il tema sia per le implicanze dello stesso, con la *Premessa gnoseologica* di Benjamin al suo *Dramma barocco tedesco* (cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 3-31).

<sup>50</sup> Poiché lo scopo di questo lavoro è quello di costruire un percorso testuale che attraversa lo scritto di Adorno e determina una relazione intertestuale fra questo ed alcuni luoghi del pensiero di Nietzsche, si è preferito non gravare le note, già estese, con riferimenti alla vasta bibliografia secondaria su Adorno, su Nietzsche e sul barocco. La scelta risulta ancor più congrua quando si consideri che la relazione fra pensiero adorniano e pensiero nietzschiano mediata dal concetto di barocco non sembra, almeno stando alla mia conoscenza della bibliografia critica, aver precedentemente ricevuto un'attenzione precipua.