

n. 1

Collana diretta da *Marina De Palo*

COMITATO REDAZIONALE

Fabio Sterpetti
Sara Dellino
Sajjad Lohi
Gabriele Venticinque

COMITATO SCIENTIFICO

Chiara Adorisio
Nunzio Allocca
Stefano Bancalari
Silvia Berti
Caterina Botti
Candida Assunta Carella
Mariano Croce
Marina De Palo
Donatella Di Cesare
Filomena Diodato
Piergiorgio Donatelli
Francesco Fronterotta
Maria Chiara Giorgi
Daniele Guastini
Emiliano Ippoliti
Federico Lijoi
Luca Marchetti
Sarin Marchetti
Marcello Mustè
Orietta Ombrosi
Stefano Petrucciani
Eleonora Piromalli
Simone Flaviano Pollo
Diana Quarantotto
Andrea Salvatore
Annalisa Schino
Emidio Spinelli
Fabio Sterpetti
Elettra Stimilli
Francesco Valerio Tommasi
Alessio Vaccari
Luisa Valente
Antonio Valentini
Pierluigi Valenza
Stefano Velotti
Francesco Verde

QUADERNI DI VILLA MIRAFIORI

Dottorato di ricerca in Filosofia
Sapienza Università di Roma

Volume I

a cura di
Marina De Palo, Luca Marchetti, Fabio Sterpetti

Questo volume è realizzato con i fondi del Dottorato di ricerca in Filosofia della Sapienza Università di Roma.

Prima pubblicazione
giugno 2024

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN: 3035-0166
ISBN: 9791222308425 (Print)
ISBN: 9791222311258 (Online)

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREFAZIONE <i>di Marina De Palo, Luca Marchetti, Fabio Sterpetti</i>	9
---	---

PARTE I: CONTRIBUTI

ARCESILAO SCETTICO? PROBLEMI E CONSIDERAZIONI <i>di Francesco Verde</i>	15
--	----

ATTIVITÀ INTELLETTUALE E RISORSE MATERIALI IN TUCIDIDE, PERICLE E ANASSAGORA <i>di Marco Gemin</i>	41
--	----

LA FORMA SPECIFICA NELL'ALCHIMIA DI PIETRO BONO DA FERRARA <i>di Jacopo Tomatis</i>	55
---	----

LE VIE DEL LUME NATURALE NEL <i>TRATTATO TEOLOGICO-POLITICO:</i> <i>RATIO ED EXPERIENTIA</i> <i>di Benedetta Catoni</i>	71
---	----

LA COSCIENZA INTERNA DEL TEMPO NELLE <i>CARTESIANISCHE</i> <i>MEDITATIONEN</i> DI HUSSERL <i>di Lorenzo Palamara</i>	85
--	----

RITORNO AL SOGNO: NOTTE, ESPERIENZA E CAPITALISMO NEL <i>PASSAGENWERK</i> DI WALTER BENJAMIN <i>di Fulvio Rambaldini</i>	97
--	----

AURATICITÀ DEL FENOMENO E INDETERMINATEZZA DEL SIMBOLO: UNA SECONDA (E NON-OVVIA) NOZIONE DI “MITO” NELLA <i>DIALETTICA DELL'ILLUMINISMO</i> DI M. HORKHEIMER E TH. W. ADORNO <i>di Antonio Valentini</i>	109
PROGETTARE PER SOPRAVVIVERE: L'UTOPIA DELLA RICOSTRUZIONE DI ADRIANO OLIVETTI <i>di Adele Rugini</i>	121
DELL'OPERA INFATICABILE: PSICOANALISI E LINGUAGGIO IN EMILIO GARRONI <i>di Flaminia Carocci</i>	133
LINGUA E MATERIALISMO IN SEBASTIANO TIMPANARO <i>di Nicola Sighinolfi</i>	145
IL <i>DEFAULT MODE NETWORK</i> E IL LATO OSCURO DEL LINGUAGGIO <i>di Antonino Pennisi</i>	161
VOCE E CONVERSAZIONE NELLA RIFLESSIONE ETICA DI STANLEY CAVELL <i>di Morgana Bizzego</i>	187
LAVORO DI CURA E RIPRODUZIONE SOCIALE: UN NUOVO PARADIGMA ESTETICO-POLITICO <i>di Alisa Del Re, Marina Montanelli</i>	199
DONNA, VITA, LIBERTÀ: RADICI STORICHE DELLE PROTESTE SCATENATE DALLA MORTE DI MAHSA AMINI <i>di Farian Sabahi</i>	213

PARTE II: RECENSIONI

LEV SEMËNOVIČ VYGOTSKIJ, <i>LA MENTE UMANA. CINQUE SAGGI</i> , MILANO 2022 <i>di Sara Dellino</i>	227
---	-----

PHILIP KITCHER, <i>MORAL PROGRESS</i> , OXFORD 2021 <i>di Antonia Faustini</i>	231
MASSIMILIANO LENZI, OLGA L. LIZZINI, PINA TOTARO, LUISA VALENTE (A CURA DI), <i>FONTI, FLUSSI, ONDE: L'ACQUA TRA REALTÀ E METAFORA NEL PENSIERO ANTICO, MEDIEVALE E MODERNO</i> , FIRENZE 2022 <i>di Jacopo Tomatis</i>	235
ORietta Ombrosi, <i>LE BESTIAIRE PHILOSOPHIQUE DE JACQUES DERRIDA</i> , PARIS 2022 <i>di Gabriele Venticinque</i>	239
GIACOMO PEZZANO, <i>PENSARE LA REALTÀ NELL'ERA DEL DIGITALE: UNA PROSPETTIVA FILOSOFICA</i> , ROMA 2023 <i>di Viviana Vozzo</i>	243
ELENCO DEGLI AUTORI	247

ANTONIO VALENTINI

AURATICITÀ DEL FENOMENO E INDETERMINATEZZA DEL SIMBOLO

Una seconda (e non-ovvia) nozione di “mito”
nella *Dialettica dell'illuminismo* di
M. Horkheimer e Th. W. Adorno

ABSTRACT: *The article aims to show how, in the reading of the idea of mythos proposed by Horkheimer and Adorno, a way of considering it not only as a repetition of the Same, but also as an openness to the Other is implicit. This is what witnesses, on the one hand, the relationship between the notion of “mana” and the idea of “aura” and, on the other hand, the recognition of the “inexhaustible” character that must be attributed to the conceptual figure of the “symbol”.*

KEYWORDS: *Horkheimer, Adorno, myth, aura-mana, symbol.*

Com'è noto, la nozione di “mito” è al centro della riflessione che Max Horkheimer e Theodor W. Adorno sviluppano in *Dialettica dell'illuminismo* (1947). Qui, in particolare, il mito viene presentato dai due autori come l'espressione di una logica destinale che, nell'accordare un effettivo primato all'istanza della necessità (nel confondere, cioè, “natura” e “storia”), tende a mettere fuori gioco il piano della contingenza, con la conseguente esclusione di ogni istanza autenticamente creativa e innovativa. Da questo punto di vista, se il mito *abdica* alla “speranza” è perché a contrassegnarlo è l'attitudine a ratificare e a riprodurre come “verità”, nelle sue diverse “configurazioni”, quella che Horkheimer e Adorno chiamano “l'essenza dell'esistente (ciclo, destino, dominio del mondo)”. Il risultato, allora, è che “nella pregnanza dell'immagine mitica [...] è confermata l'eternità di ciò che è di fatto, e la brutta realtà è proclamata il significato che essa occlude” (Horkheimer, Adorno 1969; tr. it. 1997, pp. 34-35). A profilarsi, così, è una nozione di mito da

intendersi come infinita ripetizione dell'identico: come ritorno di un "sempre-uguale" che, nel suo carattere (apparentemente) incontrovertibile, finisce per neutralizzare ogni apertura alla trascendibilità del dato.

Questo modo di concepire il mito, però, non rende giustizia, fino in fondo, alla ricca e complessa trattazione che Horkheimer e Adorno ne offrono nel loro fondamentale lavoro del 1947. E questo perché, all'idea di "mito" appena evocata se ne associa un'altra, qualitativamente differente, che tuttavia traspare perlopiù soltanto in filigrana dal discorso condotto dai due autori, e che non sempre è stata adeguatamente evidenziata dalla critica. Qui, infatti, il riferimento è a quella seconda, e decisamente meno ovvia, nozione di "mito" che, in *Dialettica dell'illuminismo*, fa la sua comparsa, innanzitutto, nel momento in cui l'attenzione tende a focalizzarsi su due motivi teoreticamente cruciali. E cioè: da un lato, la connessione tra l'idea di "mana" e quella di "aura" (con riferimento, qui, ad almeno una delle sue due accezioni di fondo, ricavabili dalla descrizione che ne propone Walter Benjamin) e, dall'altro lato, la nozione di "simbolo", la cui messa a fuoco viene inscritta, da Horkheimer e Adorno, nella più generale costellazione "magia-sacro-ritualità".

Per quanto riguarda il primo livello di indagine, quello cioè che chiama in causa la connessione tra l'idea di "mana" e l'idea di "aura", a metterci sulla via di una diversa, e meno unilaterale, considerazione dell'idea di "mito" è proprio il modo in cui Horkheimer e Adorno tratteggiano la fisionomia concettuale del "mana". Stando infatti alla sua (originaria) lettura in chiave etnoantropologica, il *mana*, "in forma primaria, indifferenziata, è tutto ciò che è sconosciuto, estraneo [*Fremde*]": è "ciò che trascende l'ambito dell'esperienza; ciò che, nelle cose, è più [*mehr*] che la loro realtà già nota". In questo senso, "ciò che il primitivo sente in esse come soprannaturale, non è una sostanza spirituale opposta a quella materiale, ma la complicazione del naturale rispetto al singolo membro. Il grido di terrore con cui è esperito l'insolito, diventa il suo nome" (ivi, p. 22).

Che cos'è, dunque, il *mana*? Volendo, appunto, attenersi alla sua lettura in termini storico-antropologici (o storico-religiosi),

il *mana* è l'espressione di una forza energetica¹ che si qualifica, innanzitutto, per il suo carattere ancora indeterminato e indifferenziato. Non solo, ma a contrassegnare questa "forza" è anche la sua natura tipicamente fluida e diffusa. Il che, nelle società mitico-magiche, e anzi già nell'orizzonte del preanimismo, è testimoniato dall'estrema eterogeneità del suo modo di operare, o di rendersi percepibile. "Mana", infatti, è un'idea che, a livello linguistico, può funzionare sia come sostantivo che come aggettivo: si può "essere *mana*", ma si può anche "avere *mana*"².

Così concepito, il *mana* è una categoria nella quale si riassume quella relazione tra la vita mentale dell'uomo e l'ambiente circostante che i due autori, qui, descrivono in termini di "brivido" (ivi, p. 23). Se è dunque vero, in termini più generali, che il "brivido" – come Adorno mette bene in rilievo in *Teoria estetica* – è un sentirsi "toccati" dall'*in sé* delle cose, da quanto vi è di incommensurabile nel loro mostrarsi³, è anche vero che, nel caso del *mana*, questo urto con l'irrimediabilmente estraneo, questa frizione cioè con il non-identico, coincide con l'esperienza del "sacro" (*ibid.*). Ciò che questa nozione indica, infatti, è l'incontro con un *mysterium* capace di affascinare e insieme di spaventare, di attrarre e al contempo di rendere inquieto, chi si sente afferrato dalla sua improvvisa e ineducibile apparizione⁴.

Qui, però, l'accento viene a battere, in primo luogo, su un motivo tutt'altro che ovvio, e cioè: su quella incoercibile *forza di trascendimento* che è incorporata nell'idea arcaica di *mana* e che, propriamente pensata, impedisce ogni sua frettolosa liquidazione in sede teorico-critica (muovendo, per esempio, dall'assunto per cui a essere in gioco, qui, sarebbe nient'altro che un abito mentale da attribuire a stadi di sviluppo della civiltà presuntivamente anteriori a ogni e qualsiasi forma di razionalità). Il *mana*, infatti,

1 Con riferimento, infatti, alle forme assunte dal pensiero mitico nella cultura melanesiana e polinesiana, R. H. Codrington (1891) ha parlato del "mana" nei termini di uno "*spiritual power*".

2 Sulla nozione di "mana", cfr. Cassirer 1923; tr. it. 1988, in part. pp. 107-119 e Brelich 1999, pp. 12-17.

3 Cfr. Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 450.

4 Qui, com'è ovvio, resta imprescindibile il riferimento al saggio *Das Heilige* di Rudolf Otto (1917).

è “ciò che nelle cose è più che la loro realtà già nota”. È qualcosa, dunque, di assimilabile a ciò che Adorno, in *Teoria estetica*, chiama il “più” del fenomeno (il *mehr*), volendo con ciò alludere – con riferimento al “modo estetico di comportarsi”, e cioè alla nostra stessa “sensibilità” (cfr. Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 448)⁵ – a quell'*eccedenza di senso* che il dato fenomenico, insieme, rivela e nasconde.

Ricompreso allora in questi termini, il *mana* è l'espressione del fatto che il dato (ciò che, di volta in volta, “percepriamo”) è sempre, simultaneamente, qualcosa di determinato e qualcosa di indeterminato: è una soglia in corrispondenza della quale l'identico e il non-identico esibiscono la loro unità paradossale. Per un verso, infatti, il *mana* è qualcosa di non-dissociabile dalla consistenza fisico-materiale del fenomeno: dalla stessa qualità (il “come”) che connota l'individualità del suo apparire. Per altro verso, però, il *mana* è anche qualcosa che sopravanza la determinatezza sensibile del fenomeno: è quell'altro *del* dato che l'apparenza delle cose, in qualche modo, “mostra”, ma la cui manifestazione può essere percepita (e pensata), unicamente, come la *presenza di un'assenza*.

Da questo punto di vista, a rendere particolarmente produttiva la traiettoria di riflessione che Horkheimer e Adorno seguono nel passo summenzionato è proprio l'idea secondo la quale il *mana* “non è una sostanza spirituale opposta a quella materiale, ma la complicazione [*Verschlungeneheit*] del naturale rispetto al singolo membro”. Sotto questo aspetto, il *mana* è il farsi incontro di un modo d'essere delle cose che non risulta ancora segnato dall'opposizione astrattamente dicotomica tra il particolare e l'universale: tra la determinatezza del singolo fenomeno via via contingentemente esperito e la potenza ineffabile di una natura che viene “sentita” e “vissuta”, da un sé ancora capace di riconoscersi soggetto *al* brivido – e non, invece, da un sé epistemicamente orientato all'assoggettamento *del* brivido⁶ – come l'espressione di una alterità inassimilabile.

5 “Il modo estetico di comportarsi – osserva, qui, Adorno – è la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono”.

6 Cfr. Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 450.

Di fatto, allora, è proprio la coappartenenza (nel dato) di determinatezza e indeterminatezza a convocare sulla scena l'idea, nient'affatto "regressiva" e anzi quantomai feconda sotto il profilo estetico-filosofico, di una possibile sopravvivenza del "mana" all'interno di un "oggetto" come l'opera d'arte. Di qui, non a caso, l'affermazione adorniana secondo la quale "nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua 'aura'" (Horkheimer, Adorno 1969; tr. it. p. 27). Questo riferimento al carattere "spirituale" dell'arte – questo rinvio, dunque, al motivo del "più" – ci induce a ritenere che, qui, a essere evocata sia quella specifica accezione di "aura" che Benjamin mette in evidenza nel momento in cui parla di una "lontananza" che resta inaccessibile per quanto possa apparire "vicina"⁷.

Sotto questo profilo, ciò che Adorno descrive, sulla scorta di Benjamin, in termini di "aura" non è tanto (o non è solo) l'*hic et nunc* dell'opera – e cioè il suo "valore culturale": l'idea secondo la quale il senso dell'opera consisterebbe nella fissità del suo apparire come un oggetto spaziotemporalmente localizzato, e insieme nella sua inclusione in un canone convalidato dal tempo: il nesso "unicità-durata" garantito dall'autorità della tradizione –, ma è piuttosto "tutto quello" che, nell'opera, "rimanda *al di là* della propria dattità, il suo contenuto" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 61, c.vo mio). Qui, allora, si sta alludendo a un motivo preciso. E cioè: all'idea di una "forma" artistica che sarebbe già, di per sé, "contenuto sedimentato" (ivi, p. 8). È questa, infatti, la dizione che Adorno utilizza per designare quella pluristratificazione semantica dell'opera che è immanente ai suoi stessi "mezzi" sensibili, e che fa di essa non già la riproduzione di un modello pre-esistente, ma piuttosto il luogo di una indefinita apertura al significare.

Del resto, che alla nozione di *mana* debba essere accreditata una validità ermeneutica, e quindi anche una forza euristico-esplorativa, capace di travalicare il suo originario ambito di pertinenza (il culto, la liturgia, il rito), è quanto dimostra la stretta

7 L'aura, dunque, come espressione di ciò che è "essenzialmente [*wesentlich*] lontano": cfr. W. Benjamin 1955¹; tr. it. 1995, p. 125. Ma cfr. anche Id. 1955²; tr. it. 2000, p. 25.

connessione, evidenziata da Adorno in *Teoria estetica*, tra la categoria appunto di *mana* e il “carattere di immagine” dell’opera. Scrive, infatti, Adorno: “Benché con il disincanto del mondo la coscienza si sia liberata dell’antico brivido, questo si riproduce di continuo nell’antagonismo storico di soggetto e oggetto. Questo è diventato così incommensurabile, estraneo, pauroso per l’esperienza come un tempo lo era solo il Mana. Ciò impregna il carattere d’immagine” (ivi, p. 113).

In questo modo, ciò che Adorno sta sottolineando è il ruolo non già “regressivo”, ma piuttosto “progressivo” (il ruolo, dunque, autenticamente critico) che la sopravvivenza del *mana* può venire a svolgere all’interno di quel *campo energetico*, popolato da forze permanentemente in attrito tra loro, che è appunto l’opera d’arte. Il che, evidentemente, presuppone la liberazione dell’arte dalla sua originaria dipendenza nei confronti del “culto”, e cioè l’affermazione – almeno parziale, e comunque sempre problematica – dell’idea di “autonomia estetica”. È infatti proprio il *mana*, il suo persistere nell’arte come ricordo del “brivido” arcaico – come la rammemorazione, dunque, del carattere inoggettivabile della “natura” –, a conferire all’opera quel *mutismo sfingeo*, quell’insopprimibile opacità, che propriamente le compete, e che rende l’opera disponibile alla produzione di sempre nuovi significati.

In questo quadro, uno dei tratti salienti di ciò che Adorno chiama “arte” è il suo nutrirsi della tensione polare, non mai veramente decidibile, che continuamente si accende tra quei due momenti, simultaneamente compresenti nel concreto modo di funzionare dell’opera – nel suo darsi come “spazio di gioco” –, che nel passo adorniano citato poc’anzi vengono delineati con la massima perpicuità. E cioè: da un lato, il momento del “disincanto”, da intendersi come “*methexis*” dell’opera “all’illuminismo” (la quota di razionalità, e quindi anche di intenzionalità, che è comunque implicita nel suo darsi come *tecnica*: come risultato di un *poièin*) e, dall’altro lato, il momento – opposto ma, insieme, complementare – della “*methexis* all’oscurità” (il tenore a-intenzionale che pertiene al polo della *mimesis*, o dell’“espressione”: l’impulso all’identificazione non “del” ma piuttosto “con” il non-identico)⁸.

8 In merito, mi permetto di rinviare a Valentini 2019.

Se è dunque vero che il carattere “auratico” dell’arte è un motivo intimamente correlato alla figura mitico-arcaica del *mana*, ma tenendo anche conto della irrinunciabile funzione “utopica” che Adorno assegna all’arte (il suo porsi come annuncio, sia pure soltanto negativo, della trasformabilità della prassi), è anche vero che è proprio il reciproco richiamarsi di questi elementi ad autorizzare – così, almeno, ci sembra – una lettura del “mito” fondamentalmente diversa rispetto a quella che, nell’orizzonte di *Dialettica dell’illuminismo*, risulta comunque (almeno a livello esplicito) largamente preponderante. Qui, infatti, ad affiorare è l’idea di un mito da intendersi come pratica che ha di mira non già l’assolutizzazione “idolatrica” del dato, ma piuttosto il salvataggio di ciò che nel dato sfugge – sempre e di nuovo – a ogni possibilità di riduzione all’identico.

Volendo allora percorrere quella seconda pista di indagine di cui s’è detto all’inizio, quella cioè che investe più specificamente la nozione di “simbolo”, c’è in particolare un passo – qui di seguito riportato – che può, ora, fornire non pochi elementi meritevoli di una attenta perlustrazione:

La dottrina dei sacerdoti – così, appunto, scrivono i due autori – era simbolica [*symbolisch*] nel senso che, in essa, segno [*Zeichen*] e immagine [*Bild*] coincidevano. Come attestano i geroglifici, la parola ha adempiuto, in origine, anche alla funzione d’immagine. Questa funzione è passata ai miti. I miti, come i riti magici, intendono la natura che si ripete. Essa è l’anima del simbolico: un essere o un processo che è rappresentato come eterno, perché deve ridiventare continuamente evento nell’esecuzione del simbolo. *Inesauribilità, ripetizione senza fine, permanenza dell’oggetto significato*, non sono solo attributi di tutti i simboli, ma il loro stesso, vero contenuto (Horkheimer, Adorno 1969; tr. it. 1997, p. 25, c.vo mio).

Qui, intanto, i due autori parlano di una “funzione d’immagine” che, nell’orizzonte delle antiche società mitico-magiche, verrebbe a coincidere con la funzione svolta dal “segno”. Questo modo di impostare il discorso, però, presuppone la sussistenza, in linea di principio, di una qualche differenza tra le due nozioni qui evocate, e cioè: tra un’“immagine” che opera *come* “segno”

e un'“immagine” che, invece, opera proprio *in quanto* “immagine”⁹. Con il termine “segno”, in particolare, si sta infatti indicando il tenore eteroreferenziale, o transitivo, dell'immagine: la sua capacità di rinviare a qualcosa che è altro da sé (a qualcosa che sarebbe, dunque, esterno all'immagine). Con il termine “immagine”, invece, si sta nominando la capacità che l'immagine ha di *mostrare se stessa*, e cioè il suo tenore autoreferenziale, o intransitivo¹⁰. In questo senso, ciò che la “funzione d'immagine” esprime è il carattere innanzitutto *autonomo* di quel costruito (di quella compaginazione di tratti sensibili coesistenti) che noi, più in generale, chiamiamo “immagine”: è la sua capacità di valere come una presenza autocentrata e autosufficiente.

Qui, allora, Horkheimer e Adorno ci invitano a riflettere sulla circostanza che, nel mito, questi due momenti – queste due componenti, a ben vedere, implicite nella costituzione di ogni immagine (quale che sia, poi, il modo in cui di volta in volta si articola, storicamente, il loro reciproco proporzionamento) – sono aspetti che ancora *fanno tutt'uno*. E questo proprio nel senso che a prevalere è la loro confusione: è il loro sovrapporsi in una identità ancora immediata. C'è, però, un altro aspetto da considerare. E cioè il fatto che, qui, è la stessa identità di “segno” e “immagine” a porsi come indizio di una possibile lettura *differente* del mito: di una sua descrivibilità, cioè, in termini che non siano unilateralmente schiacciati sui motivi del dominio e dell'oppressione.

Ciò significa che la stessa identità arcaica di “segno” e “immagine” può deporre a favore di un'idea del mito come meccanismo capace di promuovere la ri-organizzazione e il rimodellamento dell'ordine categoriale vigente nel mondo. Questo però solo *se*, nella considerazione di una tale coincidenza tra “segno” e “immagine”, si pone l'accento non già sull'irretimento del vivente in una condizione di “torbida indistinzione” (ivi, p. 22), in uno stato cioè di irriflessa immediatezza, ma piuttosto sull'idea di un'immagine che *di per sé*, nel suo carattere autonomo e tautologico,

9 Il che, ci sembra di poter dire, è da intendersi in un senso assai prossimo a quello della distinzione, introdotta da C. Brandi (1998), tra “semiosi” e “astanza”.

10 In merito, cfr. Di Giacomo 1989, pp. 115-126 e Id., 2016, pp. 11-24.

ha la virtù di generare una indefinita molteplicità di significati, e cioè di possibili interpretazioni e comprensioni.

Nel passo che stiamo esaminando, comunque, non sembra essere questo il piano di ragionamento privilegiato dai due autori. Qui, infatti, si dice che il “vero contenuto” del simbolo sarebbe da rintracciare nell’idea di una natura “che si ripete”. Nella celebrazione collettiva del rituale, dunque, la capacità di iniziativa del simbolo (la sua *agency*) si risolverebbe nel portare a rappresentazione l’autorevolezza di un *ordine di significato* che non soltanto è già dato, ma che torna anche a manifestarsi – in modi e forme istituzionalmente garantiti – secondo una ritmica regolare e immutabile. Sotto questo profilo, è chiaro che a essere in gioco è un’idea di mito come apologia dell’esistente, e quindi come esercizio di una logica della “necessità”. Attraverso la messa in atto del rituale, infatti, la comunità torna periodicamente a riconoscersi nella continuità di un patrimonio noetico e assiologico da tutti, indiscutibilmente, accolto come una verità autoevidente.

Sempre con riferimento al tema del “simbolo”, vi è tuttavia un altro aspetto da rilevare, e cioè quello che Horkheimer e Adorno, qui, adombrano con il termine “inesauribilità” (*Unerschöpflichkeit*). Ed è precisamente a questo livello che il discorso condotto dai due autori lascia trapelare, sia pure nella forma di un rapido cenno, una diversa possibilità di articolazione della nozione di “mito”. Qui, indubbiamente, una qualche difficoltà ermeneutica potrebbe nascere dal fatto che il motivo dell’“inesauribilità” viene semplicemente *giustapposto* a una serie di proprietà del mito tutte in qualche modo inerenti alla sua “prima” accezione di cui s’è detto, ossia: la “ripetizione senza fine” (il primato della necessità sulla contingenza) e la “permanenza dell’oggetto significato” (il primato dell’identità sulla differenza). Ed è proprio questo procedere in modo paratattico, per accostamento di termini *apparentemente* omogenei, che potrebbe – per così dire – trarre in inganno.

Ciò, infatti, potrebbe indurre a ritenere che, nel parlare di una “inesauribilità” del simbolo, i due autori si stiano limitando ad aggiungere un ulteriore elemento di conferma a sostegno della tesi secondo la quale il mito sarebbe nient’altro che la messa in opera di una logica “destinale”: la ripetizione cieca e inesorabile

di un “sempre-uguale”. Occorre, invece, restituire alla specificità di questa nozione tutto il risalto che merita. E questo perché proprio qui, in corrispondenza di questo snodo, noi possiamo cogliere il baluginare di un *piano di senso* che deve essere accuratamente distinto da quello, contestualmente (e strategicamente) più “marcato”, con il quale invece rischia di confondersi.

Si tratta allora di capire meglio a quali condizioni il “simbolo” si qualifichi, appunto, per la sua “inesauribilità”. A questo riguardo, l’aspetto decisivo da considerare è il fatto che si dà “simbolo”, più in generale, *se e quando* noi ci troviamo al cospetto di un costruito sensibile all’interno del quale il momento della presenza (il rappresentabile) e il momento dell’assenza (il non mai totalmente rappresentabile) vengono a configurarsi come i due poli di una tensione perennemente irrisolta¹¹. Proprio da ciò, infatti, i simboli sembrano trarre la loro sterminata *ricchezza di senso*: la capacità di generare significati non solo sempre diversi, ma anche reciprocamente opposti, anche in aperta contraddizione tra loro. Se un simbolo, dunque, come osserva Edgar Wind, è “esattamente il contrario di una sfinge”, se il suo invito alla decifrazione non deve essere mai scambiato dall’interprete per un invito al completo svelamento del nascosto, è perché esso trae la sua forza dall’“unione di trasparenza e oscurità”. Il che, appunto, permette al simbolo di vivere “con maggior pienezza una volta che il suo enigma è stato sciolto” (Wind 1992; tr. it. 1992, pp. 4-5).

A rendere quindi infinitamente eloquente un “simbolo” è il carattere, in ultima analisi, insolubile dell’enigma condensato nella sua stessa fisicità: è l’impossibilità di *darne ragione* del tutto e una volta per tutte. Ma è proprio questo a rendere, di fatto, interminabile il lavoro del comprendere, come lo stesso Adorno – non a caso – più volte ribadisce, in *Teoria estetica*, nel momento in cui si sofferma sulla messa a fuoco del carattere di “enigma” dell’arte: del suo lato “egizio”¹². Di qui, allora, la possibilità di leggere nel simbolo non soltanto un intreccio inestricabile di esplicitzza

11 Su questo, cfr. Sini 1991.

12 Cfr. Adorno 1970; tr. it. 2009, in part. pp. 151-152, 162-171 e 180. Da non trascurare, qui, il ruolo chiave giocato, sia per Wind che per Adorno, dalla fondamentale lezione di Aby Warburg.

e implicitezza, ma anche un autentico cortocircuito di identità e differenza. Dove a occupare la posizione dell'“identico” è appunto il *piano della determinatezza* (ciò che, di volta in volta, noi siamo in grado di “dire” intorno al simbolo: i diversi significati che questo, via via, lascia trasparire), e dove a occupare invece la posizione della “differenza” è il *piano dell'indeterminato*: è quel “resto” o residuo materiale che, nella datità del sensibile, non si lascia mai dissolvere nella purezza dell'intelligibile.

Ciò che insomma risuona, nel tenore “simbolico” del mito, è una vera e propria sfida. E questa si rivela tanto più vertiginosa, per l'interprete che sappia accoglierla intelligentemente, quanto più ci si avvede che la sua autentica posta in gioco è da ravvisare nella stessa questione del “senso”: nel suo lasciarsi esperire non già come qualcosa che semplicemente è “dato”, bensì come un vero e proprio “compito”¹³. A venire in primo piano, così, è un aspetto del mito che non si lascia ricondurre, sotto il profilo estetico-filosofico, all'interno della costellazione “ciclo-destino-dominio del mondo”. Ciò che a questo livello si dischiude, piuttosto, è un'idea di mito come dispositivo di *liberazione del possibile*: come “domanda” che nessuna “risposta” è in grado di cancellare.

Riferimenti bibliografici

Adorno, Th.W.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

Benjamin, W.

1955¹ *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Idem, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, tr. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995.

1955² *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Idem, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

13 Su questo, cfr. Garroni 2020, in part. pp. 238-260.

- Brandi, C.
1998 *Teoria generale della critica*, ed. a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- Brelich, A.
1999 *Introduzione alla storia delle religioni*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.
- Cassirer, E.
1923 *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*, Bruno Cassirer, Oxford, tr. it. *Filosofia delle forme simboliche. Vol. II. Il pensiero mitico*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Di Giacomo, G.
1989 *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche Editrice, Parma.
2016 *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma.
- Garroni, E.
2020 *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Castelveccchi, Roma [1ª ed.: 1992].
- Horkheimer, M., Adorno, Th.W.
1969 *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main; tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.
- Sini, C.
1991 *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano.
- Valentini, A.
2019 *Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno*, Aesthetica Preprint, 112, 73-92.
- Wind, E.
1992 *The Eloquence of Symbols*, Oxford University Press, Oxford, tr. it. *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992.