

La percezione dell'alterità dal gioco della riflessione in W. Benjamin al sentimento del sublime in Th. W. Adorno

Alessandro Cazzola

Abstract:

The perception of otherness from W. Benjamin's play of reflection to Th. W. Adorno's feeling of the sublime

L'autore sostiene che le riflessioni estetiche di W. Benjamin e Th. W. Adorno si intrecciano strettamente nella configurazione di una teoria estetica intessuta di categorie estetiche fondamentali quali «gioco» e «sublime». Il saggio intende mostrare la misura in cui tale relazione può essere sostenuta analizzando il fine estetico della teoria dell'esperienza di Benjamin e le personali riflessioni di Adorno sulla sua opera. Il saggio, inoltre, interroga, da un lato, il modo in cui il gioco dialoga sia con l'esperienza della modernità nel XIX secolo, come Benjamin mostra, sia con l'esperienza estetica dell'opera d'arte, come Adorno illustra; dall'altro, appura che il sublime agisce in funzione di istanza oggettiva accorciando la distanza tra il soggetto e l'alterità. Mediante l'analisi del fruttuoso incontro di tali categorie, l'autore afferma che Benjamin e Adorno intraprendono la costituzione di una teoria estetica che abbraccia la decadenza dell'aura, rinnovata dal gioco, e la ricostituzione dell'apparenza, sancita dal sentimento del sublime, riconoscendo la loro comune intenzione. Tale cornice si trova all'interno del ripensamento critico del rapporto tra il soggetto estetico e l'oggettività in quanto traslato nel raffronto tra il gioco, lo sfondo della riflessione soggettiva, ed il sentimento del sublime, che accerta l'intreccio di sensibilità e ragione.

The author argues that the aesthetic reflections of Walter Benjamin and Theodor W. Adorno are mutually intertwined as they sketch out an aesthetic theory portrayed by the underlying notions of "play" and "sublime". The essay shows the extent to which this relationship may be upheld by enquiring into the aesthetic end of Benjamin's theory of experience and the personal reflections of Adorno on his oeuvre. Further, the essay examines, on the one hand, how play may dialogue both with the modern experience of the XIX century, as Benjamin expounds, and with the aesthetic experience of artworks, as Adorno elucidates, and, on the other hand, establishes that the sublime acts as objective facet by shortening the distance between subject and otherness. By their fruitful encounter, the author claims that Benjamin and Adorno agree on a framework of aesthetic theory encompassing the decadence of aura, renewed by play, and the recovery of appearance, ascertained by the feeling of the sublime, by acknowledging their common purport. This framework is set within a critical reshaping of the interplay between aesthetic subject and objectivity as it hinges on the relationship between play, i.e. the setting of subjective reflection, and the feeling of the sublime, which endorses the intertwining of sensibility and reason.

Keywords: Aesthetic Experience – Appearance – Aura – Play – Sublime

Introduzione

Il presente contributo si propone di delineare una teoria benjaminiana dell'esperienza e, inoltre, di scorgere i rapporti di corrispondenza e derivazione tra *Teoria estetica* di Adorno e gli scritti critici di Benjamin. In particolare, ci si sofferma intorno alle categorie di sublime e gioco, cercando di comprendere come la convivenza di tali nozioni dia forma al peculiare linguaggio della riflessione allegorica nella teoria dell'esperienza di Benjamin e della concrezione dell'opera d'arte in Adorno. In queste nozioni si disvela l'incipit di una esperienza estetica racchiusa tra la trascendenza estetica dell'apparenza e lo squarcio operato dalla riflessione. La trattazione di tali concetti consente di riflettere intorno alla posizione del soggetto all'interno dell'esperienza estetica, nella quale esso si trova di fronte alla mutua dipendenza dei momenti ad essa associati.

Ne *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Benjamin ravvisa l'indistinzione del primo Romanticismo tra l'ironia soggettiva, rivolta alla materia da parte dell'autore, e l'ironia oggettiva, che dissolve la forma singola senza polverizzarla nel rapporto con la *Urbild* goethiana, da cui Benjamin prende le distanze¹. La riflessione spontanea dell'io non solo frammenta la cornice fichtiana della riflessione ma istituisce il rapporto con l'oggettività in modo discontinuo; poiché la prima forma di ironia è eminentemente soggettiva, mentre la seconda è insita nel procedimento obiettivo di critica dell'opera, la dicotomia presenta i medesimi tratti tra gioco, soggettività, e costruzione, diretta obiettivamente. Come il gioco consente solo la riflessione sperimentale con la materia, così la costruzione rappresenta l'istanza oggettiva del *medium* nella forma dell'opera. La critica della forma d'esposizione dell'opera porta al confronto con l'incondizionato, l'idea dell'arte che funge da *medium*. Inoltre, nell'ironia è insita la discrasia tra il polo della riflessione e l'esposizione del mitico². Tale carattere assume lo stile filosofico, o metodo, nella cosiddetta «poeticizzazione» della materia in Friedrich Schlegel³, che investe l'ironia soggettiva in quanto elevazione al di sopra della materia; in tal modo, la materia viene nobilitata a contenuto mitico, ovvero, all'arabesco⁴, che consiste in uno dei concetti, in quanto forme simboliche, che si riferiscono all'assoluto poetico. Tuttavia, osserva Benjamin, tale caratteristica della riflessione di Schlegel complica l'interpretazione dell'opera d'arte⁵, in quanto egli scorge piuttosto nella relazione tra riflessione ed elemento prosaico il nucleo della filosofia dell'arte romantica. In tale connessione si mostra il compito della critica: il prosaico si rivela *medium* delle forme che tratteggiano l'infinità critica (il fatto) all'interno delle forme che delimitano l'opera (il romanzo raggiunge, mediante la riflessione su se stesso ed in virtù solo della propria forma, ciò che altrove è sorretto dall'ironia)⁶. La critica racchiude la funzione dissolutoria del gioco

¹ Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in Id., *Opere complete: Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 417-419.

² C. Colaiacomo, "Riflessione" romantica e sperimentazione pre-mediatica, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 24-27 ravvisa in ciò la profonda affinità tra l'*excursus* su dialettica e mito in Platone condotto da S. Kierkegaard ne *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate ed Il concetto di critica nel romanticismo tedesco: l'impianto dicotomico guadagna impronta metodica in quanto il carattere mitico dell'esposizione non rappresenta il contenuto dello stile filosofico, bensì la sua forma.*

³ Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 417-418.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 429, 434, n. 126. Schlegel concepisce l'arabesco come la forma incoativa ed essenziale della poesia, ove la fantasia si associa all'ironia nella dissoluzione della singola opera nel *medium* dell'arte.

⁵ L'opera d'arte, afferma Benjamin, implica sempre un elemento cui è congiunta una forma e, qualora questo sia tenuto a distanza emotiva, sorge il commento o l'arabesco (cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, in Id., *Opere complete*, a cura di H. Riediger, E. Ganni, vol. VIII, Einaudi, Torino 2014, «fr. 82», p. 112). In questo senso, l'arabesco denota una concezione ludica dell'arte, nella quale il contenuto è rappreso nella sua ripetibilità ed auto-referenzialità (cfr. H. Brüggemann, *Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2011, pp. 131-132). Tale condizione designa il peculiare stato del contenuto dell'opera d'arte, che, da un lato, è innalzato in contenuto generale dall'ironia oggettiva, che si approssima alla critica, come contenuto originario (mitologia) delle forme, e, dall'altro, diviene contenuto particolare, materia, delle forme riconosciuto dall'ironia soggettiva. Il carattere mitico assume validità assoluta nel raffronto con l'idea dell'arte e l'arabesco costituisce l'esposizione formale del contenuto originario. Cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «plp 3», pp. 229-230.

⁶ La forma simbolica, in quanto espressione del puro assoluto poetico, racchiude la riflessione quale momento imprescindibile della dissoluzione dell'opera (cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 430-433). Poiché il *medium* delle forme poetiche è la prosa, il romanzo assume un ruolo preminente quale esposizione dell'idea dell'arte come *continuum* delle forme (cfr. A. Melberg, *Benjamin's Reflection*, in «MLN», a. CVII, n. 3, 1992, pp. 496-498). Benjamin non accomuna la propria concezione di simbolo con quello propugnato dal primo Romanticismo poiché in questo la forma simbolica rappresenta l'assoluto poetico nel quale si dissolve l'opera d'arte. Ciò che Benjamin propriamente critica della nozione di simbolo è l'afflato escatologico. Cfr. F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e*

nell'elevazione prosaica della materia. Il fondamento della successiva riflessione di Benjamin si avvale, dunque, del concetto di critica in seno alla dottrina delle idee dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, ove l'afflato della critica immanente dell'opera si confronta con la ripresa dell'ideale goethiano per quanto riguarda l'allegoria⁷. Questa, poi, diviene lo strumento precipuo dell'analisi del portato estetico della modernità intesa quale età dell'inferno⁸, in cui gli oggetti analizzati da Benjamin (*intérieur, passage*) rivelano un'ambiguità costitutiva per la quale essi da un lato istituiscono lo sfondo di assoluta ripetizione del nuovo e dall'altro sanciscono l'apertura della dimensione dell'età dell'oro nello svilimento della relazione d'autorità con l'alterità⁹ e nella conseguente rivalutazione del tema della traccia e della vicinanza dello spazio d'immagine¹⁰. Da questo quadro emergono l'istanza della critica, da un lato, e l'idea della forma tratteggiano lo stato della creatura. Tale termine, ripreso dall'*Origine del dramma barocco tedesco*, tratteggia la condizione dell'individuo nell'età dell'inferno, quale è rappresentata dalle figure del giocatore d'azzardo, del collezionista, dell'ozioso, del *flâneur*, del dandy, del cacciatore¹¹. Tale situazione può essere riscontrata dall'attività allegorica tramite la peculiare riflessione che essa implica. Proprio Baudelaire permette di intendere la modernità non solo come contrassegno di un'epoca ma come riflessione infinita dispiegantesi dal gioco dell'allegoria che diviene il vortice¹² in cui l'antichità viene trascinata¹³, congiungendo così la modificazione del sensorio estetico nella modernità come epoca – come età dell'inferno – e la prospettiva della critica in quanto riflessione. Difatti, l'interpretazione in quanto mortificazione dell'opera o configurazione della massa inerte dei contenuti cui l'allegoria si rivolge significa raccogliere la vita creaturale

frammenti, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2014, pp. 330-332, 335-337; Id., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 135-139.

⁷ La nozione di origine completa il quadro, ponendo la critica immanente a confronto con la pre-storia dell'opera e con il contenuto di essa, da cui prende vita l'allegoria (cfr. M. Kohlenbach, "Mortificazione" e riflessione. *Il Romanticismo nel saggio sul Trauerspiel di Walter Benjamin*, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 218-225). L'ideale goethiano è tratteggiato secondo il crisma platonico (cfr. B. Moroncini, *La forma e il vincolo. Idealismo e materialismo nella dissertazione sulla critica romantica di Walter Benjamin*, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 162-166; Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2007, pp. 498-499), e consente di pensare agli estremi che si raccolgono attorno alle idee (cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 78-79), che rappresentano l'esposizione della verità in quanto forme del metodo (cfr. *infra*, n. 5). Come il mito rappresenta l'a priori formale, così il *medium* in cui le idee si rivelano è il linguaggio, idea regolativa del raffronto mimetico con l'alterità (cfr. J. Kreuzer, *Die Beredtheit des Sprachlosen. Zur Kritik der Kommunikation bei Th. W. Adorno und W. Benjamin*, in «Leitmotiv», 2010, pp. 62-69; W. Benjamin, *Dottrina della similitudine*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 143-145; Th. W. Adorno, *Il concetto di filosofia*, a cura di Ch. Götter, intr. di S. Petrucciani, manifestolibri, Roma 2005², pp. 45-48).

⁸ Cfr. *infra*, §§ 2, 3.1, in particolare le nn. 113, 138.

⁹ Cfr. *infra*, n. 94.

¹⁰ Cfr. §§ 2, 4. Cfr. W. Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 331-332.

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 591: «Il concetto di progresso va fondato nell'idea della catastrofe. Che «tutto continui così» è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. L'idea di Strindberg: l'inferno non è qualcosa che ci attenda, ma *questa vita qui*».

¹² L'intreccio tra riflessione e gioco è sintetizzato icasticamente da Benjamin nella figura architettonica della voluta: cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 134; Id., *Recensione a Hofmannsthal*, La torre, cit., p. 443. L'immagine del vortice richiama, invece, la categoria di origine: cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 90.

¹³ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 5, 1], p. 250.

nell'idea¹⁴. E l'idea, infine, diviene visibile all'interno del ribaltamento dialettico della vicinanza in lontananza. La collazione dei termini impiegati inaugura l'indagine a proposito della relazione gioco/sublime. Anticipando l'analisi del presente lavoro, nel gioco possiamo includere l'allegoria, nel sublime la contemplazione ed il rivolgimento dialettico.

Tale compagine si stempera in Adorno nella dicotomia *spleen et idéal*, che per Adorno racchiude la sfera propria dell'arte ed include il momento della serietà, per il quale l'opera diviene configurazione rischiosa dell'oggettività, ed il gioco, che circoscrive l'irresponsabilità che pervade ogni teoria e previene il suo scadimento nella ideologia, l'irrigidimento della riflessione¹⁵. La medesima polarità è contenuta nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, ove, da un lato, l'apparenza diviene *medium* del carattere culturale dell'opera, e, dall'altro, il gioco configura l'attimo nel quale l'esperienza del nuovo disgrega lo stilema della tradizione¹⁶. Tale concezione lascia profonde tracce nel solco tra tradizione e modernità in Adorno¹⁷: la commistione dei caratteri annessi agli estremi della polarità consente all'opera d'arte di insediarsi all'interno del mondo cosale e, al contempo, di additare la sua estraneità; la complessione delle forze centrifughe dell'espressione si stempera nel momentaneo cristallizzarsi dell'apparenza in *apparition*¹⁸. Il metodo della critica immanente, che accomuna Adorno e Benjamin, mostra il positivo immediato dell'apparenza, della tessitura del testo, come in sé mediato dalla forma, a sua volta contenuto sedimentato¹⁹. In sede prettamente estetica, per Adorno il rivolgimento della forma assume i connotati di un mutamento storico delle categorie estetiche, una delle quali è il sublime. Essa, osserva Adorno, ha attraversato un radicale rivolgimento a partire dall'estetica kantiana ed il motivo di tale modificazione è dovuto alla peculiarità del complementare del sublime, il gioco, che mostra al suo interno una *facies* dialettica affine al concetto di seconda tecnica quale è delineato da Benjamin²⁰, e sorge, per Adorno, dal salvataggio dell'apparenza: poiché l'apparenza emerge, piuttosto che dall'imitazione operata dalla *mimesis*, dall'attività dello spirito, che foggia il per-altro in un in-sé, essa è inerente alla configurazione dell'opera: salvare il suo portato significa offrire la negazione determinata dell'in-sé, ciò che non è identico al concetto, nella dissonanza della manifestazione.

Nel gioco, pertanto, Adorno ravvisa la riproduzione celata del rapporto della prassi con l'altro e lo sconfinamento nella disartizzazione: «Benché siano il contrario dell'arte, i giochi

¹⁴ Cfr. la lettera di W. Benjamin a F. Ch. Rang del 9 dicembre 1923 in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. G. Scholem, Th. W. Adorno, tr. it. di A. Marietti, G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, pp. 72-73; W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 406-409. Tale formulazione raccoglie in un *fil rouge* la critica e l'allegoria barocca.

¹⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 53.

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, pp. 14, 58-59, 70-71, n. 15.

¹⁷ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 32-33.

¹⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, in Id., *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, a cura di E. Ortland, vol. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, pp. 324-325.

¹⁹ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin del 18 marzo 1936 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, p. 169; cfr. Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2018, pp. 18-21; Id., *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Junius, Frankfurt am Main 1973, p. 274; W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 855-857; P. E. Gordon, *Adorno and Existence*, Harvard University Press, Cambridge 2016, pp. 152-157; D. Payot, *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, Klincksieck, Paris 2018, pp. 88-93.

²⁰ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin del 18 marzo 1936 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, p. 168.

d'azzardo penetrano al suo interno come forme ludiche»²¹. Nella convenzione si presenta il carattere di gioco che nella maschera manifesta il tratto illuministico di trasfigurazione della mimesi, come l'opera d'arte riproduce al suo interno un brandello di illuminismo nell'apparenza²². La convenzione, come il gioco, consente all'opera di distinguersi dall'empiria: con un movimento che ritroveremo a proposito del confronto tra soggetto e particolare, l'autonomia del soggetto comporta la dipendenza dalle convenzioni, la nuova qualità è mediata dal genere²³. Nel gioco Adorno riconosce uno dei fattori ineludibili della conformazione dell'opera e uno dei più avvezzi a condurre la stessa nel regno degli scopi. Esso rinvia alla recisa trasposizione del moto della prassi all'interno dell'arte; tale condizione, se consente all'opera di acquisire il peculiare linguaggio eloquente nei confronti dell'empiria, espone la compagine artistica alla riproduzione del movimento della prassi (mezzo-scopo) nei confronti di un oggetto la cui pregnanza è proprio di distaccarsi dalla comunicazione sodale alla realtà amministrata. Laddove il gioco prenda il sopravvento, esso asseconda la deriva oggettivistica dell'opera riducendo la mimesi a imitazione del nesso che governa la realtà apparentemente conciliata²⁴. Nel § 1, ci occuperemo primariamente della categoria del sublime nelle peculiarità che Adorno ad essa assegna: in particolare, il peculiare rapporto tra opera d'arte e natura in Adorno sarà analizzato al fine di confrontarlo con l'attività fisiognomica annessa da Benjamin alle figure della modernità e di ravvisare la sua correlazione con il gioco; nel § 2, introdurremo e analizzeremo la categoria di gioco e la sua valenza per analizzare l'esperienza del lutto nell'*Origine del dramma barocco tedesco* ed il suo intreccio con il sublime nei materiali che avrebbero dovuto costituire, secondo Benjamin, il volume su Baudelaire; infine, nei §§ 3-4, vedremo come tali categorie siano implicate nella delineazione di una eminente teoria dell'esperienza, in particolar modo nella descrizione del raffronto tra il soggetto estetico e l'alterità, l'estraneità.

1. Sublime e gioco

È opportuno notare che Adorno, mentre sancisce una netta separazione tra il regno dei fini e quello dell'arte, esasperata nel dominio del gioco all'interno dell'opera d'arte, ne accerta l'inevitabile coesistenza. Di segno unitario, invece, il tentativo di Benjamin che si impegna a farne il cardine della dottrina del ricordo e della rammemorazione nell'ora della conoscibilità. Il caso del gioco d'azzardo è dirimente: se ogni abitudine, per Benjamin, ha come punto d'origine un gioco, una determinata ripetizione, il gioco d'azzardo è il susseguirsi metodico e meccanico di determinate azioni susseguentisi in attimi equivalenti. Qui si insedia l'esperienza dello *choc*, che viene trasfigurato dal mero baluginare (*Aufblitzen*) all'attimo

²¹ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 431. Cfr. M. Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 165-173.

²² Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 272-273, 415-416. Cfr. W. Benjamin, I «passages» di Parigi, in Id., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, vol. IX, Einaudi, Torino 2000, «Fº, 24», p. 916. Cfr. F. Desideri, *Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin*, in M. Ferrari, A. Venturelli (a cura di), *Theodor Wiesengrund Adorno. La ricezione di un maestro conteso*, Leo S. Olschki, Firenze 2005, pp. 130-131; P. Lauro, *Per il concreto. Saggio su Th. W. Adorno*, Guerini e Associati, Napoli 1994, pp. 87-92.

²³ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 273: «Le convenzioni contengono qualcosa di esteriore ed eterogeneo al soggetto, ma ricordano a quest'ultimo i suoi limiti, l'ineffabile della sua casualità».

²⁴ Cfr. ivi, p. 432. Cfr. G. Di Giacomo, *Form, Appearance, Testimony: Reflections on Adorno's Aesthetics*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», a. XXVI, n. 2, 2016, pp. 82-85; S. Marino, *Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*, in Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, a cura di G. Matteucci, S. Marino, tr. it. di S. Marino, Mimesis, Milano 2018, pp. 130-135.

(*Augenblick*) in cui la coscienza si desta. Ciò che la tecnica compie è sfruttare il potenziale insito nella successione temporale dell'attimo facendo leva sulla forza dell'abitudine nella percezione distratta. La connessione tra abitudine e nuovo è data proprio dallo *choc*: «Ciò che è «sempre di nuovo la stessa cosa» non è l'accadere, ma quanto vi è di nuovo in esso, lo shock con cui esso colpisce»²⁵. In tal modo, l'oggetto mantiene il proprio carattere d'apparenza e si mostra nel passaggio minimo, nell'adesso (*Jetzt*) che cova in sé ciò che è stato²⁶. Osservare ciò che si cela nell'attimo significa impiegare la dialettica capace di capovolgere la visione del dato storico immutato e di scorgere in esso l'origine come intermittenza, che accomuna l'esperienza tanto del giocatore d'azzardo, quanto quella del *flâneur* e del collezionista²⁷. Perciò il nuovo può comparire sullo sfondo di ciò che è sempre esistito in quanto attinge dallo spazio della *mémoire involontaire*²⁸. Analogamente, per Adorno, il punto di fuga attorno a cui ruota la creazione dell'artista segue i precetti dell'infinitamente piccolo, come il *flâneur* che disdegna i grandi avvenimenti o le esaltazioni della storia asfitticamente tralasciata nel passato e persegue la traccia di ciò che è minimale: l'intermittenza cui è sottoposta l'esperienza moderna si riproduce nella relativa significatività che l'attimo esplosivo gioca nel tempo e nella storia dei generi dell'arte, nella coesistenza del qualitativamente nuovo all'interno del genere²⁹. La pretesa valenza del genio si scontra con l'aspirazione dell'opera, in quanto *cosa* estremamente mediata, a divenire tutt'uno con il contenuto di verità che da essa promana, come obiettività³⁰.

Ciò che ravvisa Benjamin nel moderno è, quindi, la capacità della coscienza di rompere la scorza dell'abitudine di fronte al vissuto mediante la corrispettiva immedesimazione, che deve essere travalicata necessariamente, in quanto quest'ultima rappresenta una complementarità, una sincronizzazione sulla sensazione, tramite il recupero della capacità rammemorativa riportata in auge dal ricordo. L'amplificazione apportata da Benjamin al concetto di gioco consente di enucleare il primo momento di una dottrina dell'esperienza che si rivolge al frammentario come *incipit* allegorico e come teologia dell'infernale³¹. Per Adorno, il gioco rimane confinato ambiguamente nella sfera della prassi e proprio tale evenienza può manifestare la sua importanza con l'estetico e con Benjamin.

Per concepire adeguatamente la categoria di gioco in Adorno, è opportuno introdurre in tale cornice il ruolo che il sentimento del sublime assume nella concezione dell'opera d'arte come concrezione. Il momento intuitivo, che richiama il carattere ingenuo, immediato, della manifestazione dell'opera, è apparentato con il procedimento mimetico di coglimento del particolare all'interno della concrezione della forma. Poiché il compito della forma

²⁵ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., «Q°», 23, p. 951.

²⁶ Cfr. *ivi*, «O°», 81, p. 947.

²⁷ Cfr. *ivi*, «G°», 19, p. 919. Cfr. A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 54-55.

²⁸ Cfr. *ivi*, «G°», 8, p. 918.

²⁹ Contrariamente a Hegel, che si limita a compiere una storia dei generi, data l'estetica del contenuto, per Adorno tale momento imprescindibile deve comunque ottemperare al rivolgimento dialettico all'interno della teoria (cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 369; B. Zaccarello, *Inattualità della tradizione e classicità a venire: Valéry nelle letture di Benjamin e Adorno*, in F. C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 210-212; F. Desideri, *Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin*, cit., pp. 127-129).

³⁰ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 364-365. Cfr. G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in «Rivoluzioni Molecolari», a. I, n. 1, 2017, pp. 40-43.

³¹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [S 1, 5], p. 609: «Il «moderno»: l'epoca dell'inferno. Non si tratta del fatto che accada «sempre lo stesso», ancora meno si può qui parlare di eterno ritorno. Si tratta, piuttosto, del fatto che il volto del mondo non muta mai proprio in ciò che costituisce il nuovo, che il nuovo, anzi, resta sotto ogni riguardo sempre lo stesso. – In questo consiste l'eternità dell'inferno. Determinare la totalità dei tratti, in cui il «moderno» si configura, significherebbe rappresentare l'inferno». Cfr. *infra*, §§ 2, 3.1.

riflessa criticamente dal soggetto è di portare ad espressione il particolare nel vincolo di essa (la *methexis* dell'opera d'arte al linguaggio)³², la mimesi del soggetto nell'esperienza dell'opera restaura la separazione tra spirito e contenuto e coglie ciò che della forma è incommensurabile (di qui, l'enigmaticità dell'opera); solo nel ricompimento soggettivo, quando spirito e contenuto sono riuniti nell'immagine, essa comprende non concettualmente il linguaggio dell'opera³³. La non-concettualità e l'impossibilità di condurre a discorsività il linguaggio concentrato nelle maglie dell'opera sono dovute alla frattura interposta dall'immagine al momento ordinatore del materiale sensibile, ovvero il principio spirituale. L'intuizione sensibile dell'intero, che scorge la concrezione dell'opera d'arte, è il prodromo di ciò che Adorno denomina «esperienza metafisica»³⁴, nella quale il momento aggiuntivo dell'esperienza dell'opera d'arte si mostra come ciò che inerisce al contenuto di verità. L'esperienza sensibile è il momento in cui l'esperienza spirituale percepisce la propria insufficienza. La mimesi, perciò, è mediata dalla riflessione seconda e consapevole della distanza tra il dettaglio e l'elementare come scatenamento della natura³⁵.

L'importanza del dettaglio nella teoria estetica è dirimente: l'affinità con il pre-critico risale per l'arte a partire dalla decisa e auspicata da Adorno compenetrazione di forma e contenuto, la cui mancanza condannerebbe l'arte al pre-artistico, e, quindi, dalla preminenza del modo di rapportarsi del soggetto al materiale. In tal modo, si perpetra la distanza del soggetto dal contenuto, recuperando quest'ultimo nel segno di ciò che deve essere sottoposto a riflessione. Con ciò, se tale movenza ha consentito di interpretarlo in modo più dirimente rispetto all'estetica contenutistica di Hegel, ha anche, parimenti, contribuito alla scissione del soggetto nei rispetti della concezione creativa connessavi, rivelando la mutevolezza del comportamento estetico contemporaneamente alla variabilità dell'emergenza di contenuti. Difatti, il pre-artistico è proprio l'elemento cui soggiace l'estetica formalistica e la connessione dell'arte a mezzo per scopi, escludendo ciò che è altro dalla configurazione ideale e tipica. L'altro, il pre-critico, è entrato a far parte dell'arte laddove il sublime è stato connesso all'arte e non più alla natura: ciò è coinciso con l'allontanamento, nel pensiero post-kantiano, dal concetto di sublime che Kant aveva concesso solamente alla natura, alla critica del quale Adorno si sofferma. Mediante ciò che Adorno denomina «scatenamento dell'elementare», la congerie di ciò che era riservato alla natura in quanto ciò che vi è di informe, si configura il soggetto quale istanza autonoma; ciò implica che il soggetto non si dispiegherebbe, come per Hegel, con la potenza assoluta della creazione ma con la riflessione intorno a ciò che lo contrasta³⁶. Inoltre, tale stretta implicazione può essere felicemente traslata nella corrispettiva tensione tra gioco e apparenza: se ciò che distingue l'arte dalla compagine reale è il suo elemento categoriale, che permette di travisare l'essente in una configurazione straniante, questo è ravvisabile maggiormente nella configurazione del manifestantesi, nell'*apparition* in quanto parvenza significativa, la quale cela un elemento che trascende la concrezione. Se tale accezione di apparenza deve la sua *causa essendi* all'apporto dello spirituale – sommamente mimetico,

³² Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 230: «Geniale significa azzeccare una costellazione, soggettivamente un oggettivo, l'attimo in cui la *methexis* dell'opera d'arte al linguaggio si congela dalla convenzione in quanto accidentale».

³³ Cfr. *ivi*, p. 383; *Id.*, *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 103, 162-163.

³⁴ Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., p. 228. Cfr. S. Marino, *Aufklärung in einer Krisenzeit: Ästhetik, Ethik und Metaphysik bei Theodor W. Adorno*, Dr. Kovač, Hamburg 2015, pp. 121-124.

³⁵ Cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, il melangolo, Genova 2004², pp. 160-168; P. Lauro, *op. cit.*, pp. 124-128.

³⁶ Ciò è cruciale se si mantiene ciò che si è detto a proposito della reciprocità di mimesi e spirito nella costruzione dell'opera. Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 263.

come abbiamo riscontrato, sotto questo rispetto – vi è, nondimeno, il debito d'esistenza verso il momento del gioco, che, sostiene Adorno riprendendo un noto *locus* fenomenologico, pone tra parentesi (*ausklammern*) i lacerti del reale³⁷. Ciononostante, tale funzione del gioco sembra essere confinata da Adorno al principio e all'origine di un processo di secolarizzazione di un ambito sacrale, per il quale viene posta una discriminazione tra la realtà e l'azione dell'ambito magico. Il sublime, afferma Adorno *en passant*, non sarebbe altro che il residuo di ascosità sacra ancora presente nell'arte al completamento del processo suddetto.

L'ingresso del sublime nell'arte collima per Adorno con la rilevanza e l'ineludibilità del gioco: questo, come si è rilevato, è congenere al motivo della ripetizione e alla rinuncia alla valutazione razionale degli scopi. L'elementare, frutto dell'introduzione del sublime nell'arte, consente al soggetto di pervenire a coscienza di quanto è contrario al proprio intellegibile; tuttavia, oltre Kant, il sublime artistico diviene proprio della contezza della signoria da parte del soggetto. La peculiarità del gioco è, difatti, di concedere la sovranità al soggetto nella consapevolezza della distanza frapposta, in tal modo, al regno degli scopi. Di converso, pertanto, il non sublime nell'arte è «quel gioco che lascia perdere la sovranità dello spirito»³⁸. Se l'opera è in grado, tramite la riflessione seconda, di tener imbrigliato il carattere di gioco inestricabilmente annesso ad essa, la conciliazione delle contraddizioni da cui essa sorge, come unità sempre innervata ed in tensione, conduce il 'più' allo scadimento in assoluto laddove il gioco rimonta a mera varianza delle forme³⁹. Il portato della riflessione intorno ad un'accezione forte di forma comporta il rilevamento della signoria del soggetto nei confronti di ciò che non è dominabile: una dialettica insita tanto nella storia della critica quanto nel concetto stesso di sublime, quale è inaugurato da Kant. Se, di fronte alla natura, deve rivelarsi il principio intelligibile, questo non può che schiudersi a partire dal soggetto empirico, inquadrato nella cornice della natura, non in quanto grandezza soverchiante, ma come negativo non attenuato, sostiene Adorno. Se tale alterità viene dal soggetto, nonostante tale riconoscimento, tralasciata e se l'opera viene assunta ad assoluto, ciò convoglia il sentimento di comicità per ciò che goffamente si erge come spirito inconcusso. Si offre, quindi, l'esistenza paradossale in cui l'arte convive con il sublime ed il gioco: se il primo prende il sopravvento, si scade nella religione artistica dell'assoluto, contro la quale si rivolge l'apparenza dell'opera; se il secondo predomina, l'insignificanza della rivendicazione della signoria del soggetto nei rispetti del sublime scade nel gioco vuoto della ripetizione. La capacità di districarsi in tale difficoltà risiede nella costruzione dell'opera da parte di Beckett in modo tale che la conciliazione delle contraddizioni trovi espressione nella preminenza addossata all'elementare in quanto clownesco, come esposizione della situazione obiettiva della coscienza nella forma della maschera⁴⁰. Beckett rifiuta sia la traduzione in un significato superiore, raggiungibile mediante l'esposizione di un contenuto sovrastante il soggetto, sia l'irrigidimento della realtà nella ripetizione di questa. La serietà del radicalmente soggettivo, serietà estetica, si rovescia nel gioco, maschera della realtà ma più realistico del realismo, e nella contezza della propria forma irredenta, nel riconoscimento delle contraddizioni⁴¹. La

³⁷ Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., pp. 74-75.

³⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 264.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 265: «Di fronte a opere d'arte concrete forse non è più affatto possibile parlare di sublime senza le ciancie della religione della cultura, e ciò dipende dalla dinamica della categoria stessa».

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 334; P. E. Gordon, *op. cit.*, pp. 55-57; E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1994, pp. 32-33.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 335: «Poiché le opere si muovono quasi a occhi bendati unicamente in base a se stesse, il movimento diventa per loro un segnare il passo e dichiara di essere tale, la serietà priva di concessioni dell'opera dichiara di essere non seria, di essere gioco. L'arte riesce a conciliare con la sua propria esistenza solo in quanto rivolge all'esterno la propria natura di apparenza, il proprio vuoto interiore».

costellazione sublime/gioco/clownesco è la traduzione della difficoltà di spirito e mimesi: l'elementare, l'informe, prodotto ultimo del sublime, si rovescia nel clownesco o insulso, come lo definisce Adorno⁴², dove sconta la propria alterità nel gioco rispetto alla signoria del soggetto autocosciente (spirito) spiccando, tuttavia, come residuo mimetico a-intenzionale, avvicinandosi, così, all'inespresso dell'opera, al baluginare della contraddizione, al motivo dell'apparenza necessaria. L'opera, dunque, si spiritualizza tanto più quanto lo spirito deve confrontarsi con il pre-critico.

La dipendenza dell'opera dall'empiricamente essente ne fa una mimesi obiettivata di questo, ovvero delucidata tanto da ciò che proviene dall'esterno quanto da ciò che di essa appare come creazione. Ciò implica che essa non è appannaggio di ciò che il soggetto immette nella concrezione mediante istanze formali ma è condizionato dallo sfondo universale della mimesi, che costituisce una traccia comune a ciò che il materiale richiede come soluzione espressiva. Osservata dal lato soggettivo, essa è mediata dal modificarsi storico delle opere⁴³. Essendo in sé mediate dal principio spirituale, esse si presentano sempre di nuovo come funzione che si dispiega nel tempo tra l'universalmente obiettivato in esse ed il precipitato razionale della tradizione nel singolo⁴⁴. Questo, quindi, non può far valere la soggettività isolata di fronte alla caoticità del materiale (lo stilema tipico del genio); al contrario, tale movimento procede inesorabilmente dal rifugio dell'individuale all'interno dell'opera, da cui, tramite la forma, deve risuonare ciò che la contrasta. Di qui si apre l'emergenza del nuovo dalla compagine dell'opera, quel 'più' che sorge dalla complessione del contenuto di verità confrontato all'insufficienza dello spirituale e del mimetico nel dare corso all'unità dell'opera; questa può veramente aver luogo solo ospitando ciò che accade in essa, che non coincide totalmente con la concrezione, laddove la traccia utopica del nuovo è riscontrabile in ciò che, tralasciato, è pur presente nell'opera, un non divenuto⁴⁵.

2. Il gioco allegorico

Come asserisce Benjamin in un frammento, il linguaggio è l'unico medium nel quale si possono contrastare le forze che dissolvono le forme⁴⁶; ciò è consentaneo all'assunto di Adorno per il quale l'arte, benché abbia a che fare solo con il particolare, ha bisogno nondimeno dell'universale, sebbene nella forma del *principium individuationis*⁴⁷. A riprova di

⁴² Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 159-161; Id., *Note per la letteratura*, cit., pp. 111, 233.

⁴³ Cfr. ivi, p. 193: «Si impone il detto metaforico per cui la forma nelle opere d'arte sarebbe tutto ciò in cui la mano ha lasciato la propria traccia, su cui essa è passata. Essa è il sigillo del lavoro sociale, totalmente diversa dal procedimento empirico di configurazione». Cfr. G. Matteucci, *Il jazz in Adorno. Variazioni in serie*, in Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, a cura di G. Matteucci, S. Marino, tr. it. di S. Marino, Mimesis, Milano 2018, pp. 18-22.

⁴⁴ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 259-260; W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «fr. 96», pp. 122-123.

⁴⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 231. Cfr. M. Farina, *op. cit.*, pp. 120-125; S. Marino, *Adorno (against Heidegger) on Style and Literary Form in Philosophy*, in «Meta: Research on Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy», a. XI, n. 1, 2019, pp. 250-253; D. Payot, *op. cit.*, pp. 115-118.

⁴⁶ Cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «fr. 82», p. 112.

⁴⁷ Ciò presenta analogie con la salvezza del contingente dell'opera operata dalla costellazione riunita attorno all'idea, che, similmente a quanto avviene per Adorno, istituisce una singolarità analizzabile geneticamente, ovvero secondo la prospettiva della storia dispiegata totalmente in quanto origine. Cfr. B. Maj, *Logica dell'origine e idee pure tra Benjamin e Cohen*, in S. Besoli, L. Guidetti (a cura di), *Conoscenza, valori, cultura. Orizzonti e problemi del neocriticismo*, Vallecchi, Firenze 1997, pp. 350-353; G. Di Giacomo, *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. III, n. 2, 2010, pp. 75-78. Se la storia rappresa nell'immagine deve essere colta dal concetto, una volta dispiegata in pre- e post-storia, il che è

ciò è dirimente il carattere paralinguistico dell'opera, che nondimeno dialoga con il versante comunicativo del linguaggio discorsivo, sebbene il suo sbocco ultimo sia il parlare da sé, ovvero non la comunicazione dell'altro che esso ingloba ma della propria interiorità. In questa peculiarità risiede l'espressione mimetica in quanto esposizione dell'*imago*, dell'integrità della composizione, ma anche di ciò che è dissolto nella forma, dando seguito alla dialettica tra uno e molti grazie alla quale essa viene alla luce e alla compartecipazione con il momento spirituale dell'opera. Il dialogo tra paralinguistico e linguaggio comunicativo si rivela, per Adorno e Benjamin, patente nel tentativo della prosa di compendiare nel linguaggio ciò che di esso è mimetico, indirettamente discorsivo⁴⁸. La coerenza dell'opera è riconoscibile non solo mediamente, attraverso la riflessione intorno all'opera, ma è riconoscibile immediatamente grazie alla propria cosalità, nell'esperienza da parte del soggetto di ciò che è estraneo a sé e di ciò che è brandello incompiuto della soggettività; l'opera è messa in forma del tentativo di autonomia del soggetto poiché solo grazie a questo essa può pervenire ad espressione. L'esperienza estetica si dispiega quindi nella ambivalenza tra riproposizione della natura, quale è integrata nell'opera, e riconoscimento della formazione della soggettività: in questa si riproduce la già esaminata dialettica tra spiritualizzazione dell'opera e autonomia del soggetto, in tal caso intesa come riflessione intorno all'esperienza della natura che si rivela pienamente estetica. Ciò prende le mosse, come si è visto, a partire dallo sguardo dell'opera in quanto *primum* non significante, paralinguistico⁴⁹.

In Benjamin tale motivo è assolutamente imprescindibile: la città diventa il luogo in cui le cose osservano minacciosamente il passante⁵⁰. Lungi dal rappresentare la decadenza e lo sconfinamento dell'aura, anche la *flânerie* ne recupera il portato⁵¹. Solo nella condizione dell'attualità il ricordo può rivolgere lo sguardo al passato ravvicinato ma non fonte di immedesimazione, in ossequio alla concezione dialettica del passato⁵², nel momento in cui nell'immagine dialettica si riversa un fulmineo raffronto tra il nuovo ed il già stato. Solo nella dialettica degli estremi, all'adesso della conoscibilità può rivelarsi l'esperienza vissuta nel solco dell'orizzonte della storia originaria. L'attività fisiognomica del collezionista, in quanto disinteressata, scioglie dai legami funzionali gli oggetti, istituendo un ordine ad essi peculiare e scevro dello stilema mitico, relato al destino⁵³. L'esperienza del collezionista con l'oggetto manifesta il tratto peculiare del rimuginatore, che nell'attimo di riflessione sull'oggetto scopre il baluginare del ricordo come materiale morto⁵⁴. Se la storia originaria si dispiega temporalmente, il ricordo si dispone nello spazio: se questo nell'*intérieur* trasfigura l'interno come museo delle cere, la vicinanza ripresentata nel gioco di sguardi degli oggetti riflessi

ravvisabile nella genesi immanente all'opera d'arte, la monade dell'idea si ripercuote sulla storia naturale manifestata nell'*apparition*.

⁴⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 151. Cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «fr. 92», pp. 121-122.

⁴⁹ Cfr. G. Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. V, 2012, pp. 23-25.

⁵⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Opere complete: Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, vol. III, Einaudi, Torino 2010, pp. 382-383; A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 30-31.

⁵¹ Ciò è affine alla situazione moderna dell'opera quale è ravvisata da Adorno, per il quale solo l'opera che ne rifiuti esplicitamente l'espressione può conservarla al proprio interno.

⁵² Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., «N 7, 6», p. 527; Id., *Sul concetto di storia (appendice)*, pp. 495-496, 502. Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 164-168.

⁵³ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., «O° 6, 7», pp. 937-938.

⁵⁴ Cfr. ivi, [J 79a, 1], p. 407. Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., pp. 118-124.

dallo specchio riproduce in realtà la lontananza degli stessi nel sogno del *passage*⁵⁵. Lo specchio ha la funzione di rendere l'*intérieur* crocevia della strada e, di converso, di far entrare la prospettiva nell'*intérieur*⁵⁶, dove la normale funzione abitativa viene disattesa dall'utilizzo del vetro e del ferro⁵⁷: tale modificazione dell'*intérieur* stravolge la fantasmagoria del *flâneur*, che esperisce l'ampliamento dello spazio raccolto del *passage* mediante l'artificioso espediente dell'illuminazione elettrica⁵⁸. L'illuminazione stempera la magia opprimente dello specchio, dispositivo tipico del *passage*, proprio perché rende visibile, smaschera⁵⁹, l'ampliamento della visione conferito dal vetro, dove le cose inducono lo sguardo del *flâneur*, nella luce fioca della lampada a gas, a posarsi su di esse, nella ricomposizione dell'aura come promessa di una sfera ulteriore. Lo sguardo del collezionista⁶⁰ si distingue da quello del *flâneur*, poiché predilige il confronto tattile con l'oggetto agevolando l'assemblaggio. La *flânerie*, invece, attende che lo sguardo sull'oggetto sia ricambiato nella contemplazione, ridestando l'incanto della lontananza: per questo, il *flâner* diviene allegorico, poiché, non dissimilmente dal rimuginatore, tratta il ricordo come materia inerte dalla sua riflessione intorno allo scacco temporale e acconcia l'allegoria come melancolia⁶¹.

L'attenzione sul *passage* è testimoniata dalla differenza tra la percezione distratta dalla luce a gas o attratta dalla luce elettrica: se dalla prima il *passage* trae giovamento, in quanto lo sguardo della varietà di oggetti raccolti dalla campana di vetro è accentuato ed estraniato dalla luce fioca, la luce elettrica, invece, come abbiamo visto, scardina la distinzione giorno-notte. La differenza è sottolineata dal racconto *La nuit, cauchemar*, di Guy de Maupassant, cui Benjamin fu da Adorno indirizzato⁶². In esso si assiste all'illanguidimento dell'esperienza del *flâneur*, costretto a vagare per la città insediato dall'illuminazione della luce elettrica⁶³ e

⁵⁵ Cfr. *ivi*, [R 2a, 3], pp. 605-606. Cfr. M. Sagnol, *Les « Passages parisiens » comme Trauerspiel*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986, pp. 651-657.

⁵⁶ Adorno, nello scritto *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, afferma che la strada del *flâneur* si accorcia nello specchio fino a essere irriconoscibile (cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, a cura di A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1962, p. 165). Vi è quindi una perfetta consonanza sotto tale riguardo tra le riflessioni di Benjamin e Adorno riguardo all'*intérieur* e può essere riscontrata dal seguente passo della medesima opera: *ivi*, pp. 113-114: «La sua (*scil.* dello specchio riflettore) funzione è di proiettare nell'interno circoscritto di un appartamento borghese la strada con la sua fila infinita di casamenti analoghi, sottomettendola all'appartamento e al tempo stesso delimitando questo mediante la strada, come nella filosofia di Kierkegaard la «situazione» è sottomessa alla soggettività e tuttavia la delimita». Benjamin, inoltre, annota nel progetto dei *Passages* il passo immediatamente precedente a quello qui riportato: cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [R 3, 1], p. 606. Lo specchio è chiamato «spione» in quanto simbolo della vita privata e dell'isolamento (cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, cit., pp. 114; cfr. la lettera di W. Benjamin a Th. W. Adorno del 1° febbraio 1939 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 394-395).

⁵⁷ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [F 4, 1], p. 168.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, [R 1, 1], p. 600. L'uso molteplice delle figure nei musei delle cere apre uno spiraglio sul fenomeno della dozzinalizzazione dello spazio e, dunque, sulla fondamentale ambiguità dei *passages* (cfr. *ivi*, [Q 2, 2], p. 593; «c», p. 964).

⁵⁹ Cfr. *ivi*, [T 1a, 8], p. 632: «L'improvviso accendersi della luce elettrica cancellò l'illibato chiarore di questi passaggi, che improvvisamente divennero difficili da trovare, esercitarono una magia nera delle porte, come se da cieche finestre guardassero dentro di sé».

⁶⁰ Cfr. *ivi*, [H 2, 7], pp. 217-218.

⁶¹ Cfr. *ivi*, [J 47, 6], p. 336; [J 53, 3], p. 348; [M 11, 3], p. 489. Cfr. Ch. J. Emden, 'Stückwerk'. *Geschichte und Sammlung bei Walter Benjamin*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», a. LXXIII, n. 1 (Supplement), 1999, pp. 73-76.

⁶² Cfr. la lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin del 5 giugno 1935 e di Th. W. Adorno e G. Adorno a W. Benjamin del 2-4 agosto 1935 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 124, 149; W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 1081-1082, 1104; W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 304.

⁶³ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [T 4 a, 3], [T 5,1], p. 638.

rappresenta l'integrazione dialettica dell'*Uomo della folla* di Poe⁶⁴, che in *Su alcuni motivi su Baudelaire* figura quale ambiguo complemento del *flâneur*⁶⁵. La folla, come si può vedere nella differenza tra l'uomo seduto al caffè e la folla attirata dalla luce confusa delle lanterne, riacquista il *flâneur* con l'illuminazione a gas delle strade, che diventano *intérieur* ammobiliati⁶⁶; le lanterne a gas rendono l'universo sempre più simile all'*intérieur*⁶⁷, mentre l'illuminazione elettrica oscura il cielo stellato e rende inapprensibile il crepuscolo⁶⁸. Anche se l'uomo della folla non è il *flâneur* rappresentato da *Su alcuni motivi in Baudelaire*, la *flânerie* possiede una propria dialettica⁶⁹ che attinge dall'esperienza frenetica della folla, dove, da un lato, il carattere stereotipato e demoniaco della folla lascia le fantasmagorie intatte, dall'altro lo sguardo dell'individuo isolato e sospetto è catturato dal velo della folla (di qui l'affinità tra Baudelaire e Poe, che è stemperata dall'uguaglianza demoniaca esorcizzata e che convive con il colpo di sorpresa dello choc)⁷⁰. In tale rispetto, l'uomo della folla – che anche in Poe incontra l'illuminazione a gas – rappresenta il contraltare del *flâneur* di Maupassant, poiché quest'ultimo perde il suo ambiente naturale, l'orizzonte consueto della città: questa, infatti, nel progetto del lavoro incompiuto su Maupassant, doveva trasformarsi in campagna, nella quale compare la nuova figura del cacciatore, caratterizzato dall'uniforme⁷¹. Per questo, Maupassant testimonia la fine del nottambulismo, per cui la città diviene territorio di caccia⁷². La luce a gas prescrive, dunque, la nuova veglia tra la paura dell'ignoto e l'avventura⁷³, rendendo, perciò, il *flâneur* anche nella notte a suo agio come se si trovasse nell'ambiente felpato dell'*intérieur*⁷⁴. Essa inaugura il risveglio che rompe il velo che per il

⁶⁴ Cfr. W. Benjamin, *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 346-347. Cfr. M. Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017, pp. 101-106.

⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 868-870.

⁶⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M 3a, 4], p. 474. La compenetrazione tra strada e abitazione favorisce la nascita del *passage*, cui l'illuminazione a gas conferisce la peculiare aura. Cfr. ivi, «A°, 9», pp. 900-901. Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, cit., pp. 26-28.

⁶⁷ Cfr. W. Benjamin, *Il tipo e il valore di scambio*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitissi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 895-896. Cfr. F. Desideri, «Le vrai n'a pas de fenêtres...». *Remarques sur l'optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986, pp. 205-207.

⁶⁸ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [T 4a, 2], p. 638.

⁶⁹ Cfr. ivi, [M 2, 8], p. 470. Id., *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 668-669. Cfr. Id., *Il ritorno del flâneur*, cit., p. 383, ove l'ostilità verso il *flâneur*, che diviene sospetto, assurge a τόπος.

⁷⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il tipo e il valore di scambio*, cit., pp. 903-904; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [J 90, 2], p. 426. Come approfondimento della dialettica, l'anonimità borghese lascia intatte le fantasmagorie in quanto essa risente della trasformazione naturale dell'accadimento storico, la folla diviene spettro ed entra a far parte del dramma del destino. Come lo spettro, la cui fine disastrosa è cantata nel dramma tedesco, priva di un compimento escatologico, è senza storia – poiché la morte intacca solo l'individualità nominale, ma non la forza del ruolo (cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 191-195) –, così l'uomo della folla è ridotto a mero sfondo nel quale gli eventi accadono, privati di un'interpretazione psicologica: essi sono ridotti a mero accadimento naturale, a fronte del quale lo spettro/uomo della folla diviene uno stereotipo nel quale riconoscere l'età dell'inferno, dietro cui si cela l'uniformità della massa-merce (cfr. *infra*, n. 113). Cfr. Th. W. Adorno, *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, p. 59.

⁷¹ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M 2, 9], p. 470.

⁷² Cfr. W. Benjamin, *Il tipo e il valore di scambio*, cit., pp. 897-898; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [M 2a, 1], pp. 470-471.

⁷³ Cfr. W. Benjamin, *Il tipo e il valore di scambio*, cit., pp. 894-895.

⁷⁴ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [I 3, 5], p. 232. Tale veglia è intrisa dell'attesa tipica dei giorni di festa che in Baudelaire denotano le porte per la *vie antérieure*, composta dei ricordi risvegliati dalle

flâneur la folla assume ma al contempo sancisce l'avvento di una nuova vegli che mantiene il *flâner* in uno stato limbico: il velo che permette al *flâneur* di accostarsi senza identificarsi consegue dal rigetto della descrizione schietta della folla nei suoi tipi⁷⁵. La folla in Baudelaire non è oggetto primariamente di contemplazione, al contrario della descrizione vivida che ne dà Victor Hugo, che si sofferma naturalisticamente sul suo ondeggiare, che inaugura, peraltro, il tema della folla nella caratteristica ambiguità di massa composta di individualità isolate⁷⁶. In Baudelaire questo tema viene sì ripreso (nel topos dello choc, in cui l'individualità è scoperta e celata), ma è al contempo approfondito dalla contemplazione *successiva* alla percezione distratta. L'individualità del *flâneur* rimane accostata alla folla ma si distacca da essa nella figura dell'eroe⁷⁷. In essa la percezione tattile e l'afflato allegorico si uniscono nello stilema dell'ozio, distante dall'etica del *citoyen* di Hugo.

L'ozio è escluso dal tipo del cacciatore, che uniforma in un tipo unico anche il *flâneur*⁷⁸. Tuttavia, il medesimo tipo riacquista il *flâner* dell'ozio nel perseguimento della traccia, nella quale si dispiega il vissuto di chi segue la preda nelle sue intermittenze: a fronte della generica ed indipendente connotazione della caccia, il cacciatore giunge ad assimilarsi al collezionista in quanto entrambi perseguono, mediante l'abilità allegorica, i molteplici rimandi sottesi all'esperienza interminabile della caccia⁷⁹. Al contrario dell'esperienza dell'attesa, che celebra l'esperienza vissuta in quanto testimonianza dell'avventura, il tipo del cacciatore inaugura la «massa delle ignote uniformità»⁸⁰, al cospetto delle quali la traccia rappresenta l'ora (*Jetzt*) in cui esse si dispiegano e divengono utilizzabili (per questo il vissuto è fantasmagoria). L'esperienza dell'illuminazione profana⁸¹ attinge dalla solitudine del cacciatore il suo irrinunciabile *quid*, caratteristica riconosciuta propria anche del *flâneur*. L'immedesimazione dell'oziente con il mondo delle cose, indipendentemente dal substrato del vissuto, è la fantasmagoria dell'esperienza tattile⁸². Il paravento dietro il quale l'uomo della folla contrasta l'orda degli *chocs* si tramuta nell'indifferenza opposta dal dandy, la figura prediletta da Baudelaire come *flâneur* eroico, nel quale la traccia inaugura la crisi tra vita contemplativa e vita *contemptiva*⁸³. Il carattere eroico delle figure baudelairiane consente l'ecfrasi dell'esperienza della modernità all'interno dell'immanenza coscienziale, dell'io

corrispondenze. Essi inaugurano il calendario della storia originaria, dell'attualità universale. Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, cit., pp. 121-123; W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 879-882; Id., «Annotazioni su alcune poesie di Baudelaire», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 33; Id., *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 367-369.

⁷⁵ Cfr. la descrizione di Londra ad opera di P. B. Shelley in W. Benjamin, *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, cit., pp. 676-677.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 679-681. È da notare che Hugo diresse l'attenzione sul mondo degli spiriti, che riassume la complessione naturale e sovranaturale della folla, in quanto dotata di connotati che si sfrangano nella contemplazione (cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M 16, 3], p. 498). Cfr. *infra*, n. 70.

⁷⁷ Cfr. W. Benjamin, *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, cit., pp. 682-683. Cfr. *infra*, n. 113.

⁷⁸ Cfr. la lettera di W. Benjamin a Th. W. Adorno del 23 febbraio 1939 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 402-405; W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 380-383.

⁷⁹ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [m 2, 1], p. 871.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, [m 1a, 4], p. 870.

⁸¹ Cfr. W. Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, cit., pp. 332-333.

⁸² Cfr. *I «passages» di Parigi*, cit., [m 5, 2], p. 877: «La spontaneità che hanno in comune lo studente, il giocatore e il *flâneur* è forse quella del cacciatore, cioè del più vecchio genere di lavoro, che di tutti dovrebbe essere quello più affine all'ozio». Cfr. W. Benjamin, «Il tipo e il valore di scambio», cit., pp. 904-905; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [H 4, 3], p. 221.

⁸³ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M 1a, 2], p. 870; Id., *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, cit., pp. 708-711. Cfr. H. Weidmann, *Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit*, in «MLN», a. CVII, n. 3, 1992, pp. 541-542.

lirico⁸⁴. Poiché Baudelaire non attribuisce una funzione comica al tipo, come invece Honoré de Balzac e Honoré Daumier⁸⁵, l'eroe non spicca al di fuori della massa ma si isola da essa. Come Balzac⁸⁶, il poeta raccoglie i rifiuti della città per catalogarli nella compagine allegorica e la sua mimesi a ciò che è caduco consacra la sublimità dell'antichità nell'irrigidita figura della città⁸⁷. Baudelaire, infatti, assegna all'eroe la capacità di manifestare il sublime nella rabbia allegorica che intercetta il nuovo nel sempre uguale, caratteristica precipua dell'inferno; ancora una volta, il sublime è intrecciato con il gioco dell'allegoresi⁸⁸. I tentativi di risposta allo *spleen* da parte delle figure fin qui esaminate trovano il luogo d'elezione nel *pathos* della vicinanza⁸⁹, che ricade nell'ambito dell'ozio e nella correlata attività infinita di ricerca di chi si trova nella solitudine. Nel solco di tale esperienza, l'immedesimazione rappresenta il momento di sincronizzazione interiore con lo *choc* ed il barlume da cui sorgono le reliquie del vissuto⁹⁰. Ciò, tuttavia, non consente ancora di articolare il vissuto in una esperienza poiché l'interiorità agisce di riflesso⁹¹. È, quindi, presente un residuo arcaico nell'esperienza del collezionista e dell'allegorico: lo schema tattile fa sprofondare nell'oggetto dissolvendo quest'ultimo mentre il significato dell'allegoria, acconciata secondo ciò che dal ricordo promana, può modificarsi; l'allegorico si trova a suo agio nel mondo delle merci dove il valore prende il posto del significato⁹². Nell'esperienza del *flâneur*, apparentata con quella del collezionista, si dispiega l'attività allegorica nella dialettica di vicinanza e lontananza, che compendia la sfera tattile e l'atteggiamento contemplativo soverchiando i comuni residui arcaici: la cosiddetta «mossa cinese»⁹³ consente di mantenere l'animazione dell'oggetto nella distanza auratica pur nell'immedesimazione, come illanguidimento, con

⁸⁴ Cfr. W. Benjamin, *Da un testo manoscritto*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 436; Id., *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, cit., pp. 681-683, 690-691, 693-696; Id., *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, cit., pp. 344-346.

⁸⁵ Cfr. W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1934-1937*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VI, Einaudi, Torino 2004, pp. 497-499; Id., *«Il tipo e il valore di scambio»*, cit., pp. 900-902.

⁸⁶ Cfr. W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 386; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 29.

⁸⁷ Cfr. A. Allerkamp, *Ästhetische Zeit(T)räume: Piranesi-Spuren bei Baudelaire und Benjamin*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», a. LXXXVIII, n. 3, 2014, pp. 313-320.

⁸⁸ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 5, 1], p. 250; [J 6a, 2], p. 253; [J 7a, 2], p. 255. Id., *Parco centrale*, cit., p. 581. L'ambiguità del *flâneur* rispecchia la mutua corresponsione tra sublime e gioco in quanto assume sia le caratteristiche del dandy, che porta a passeggio con sé il sospetto, sia la figura del «figlio della selva», in cui il tempo libero non è trascinato dai rapporti di produzione (cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [m 5, 4], p. 877). L'ozio come *taedium vitae* si configura come il tentativo estremo di riportare in vita il suo portato (cfr. W. Benjamin, *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, cit., pp. 348-349).

⁸⁹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [l^o, 2], 923; [S 1a, 3], pp. 609-610.

⁹⁰ Cfr. ivi, [m 4, 3], p. 875; [m 4, 4], p. 875; [m 4a, 2,3], p. 876; [m 5, 1], p. 877.

⁹¹ Cfr. ivi, [m 3a, 5], p. 874. Secondo Benjamin, Nikolaj Leskov è riuscito a contemperare lo stile narrativo con la dinamica degli eventi tratteggiata dal contesto naturale del deliquio dei medesimi, ove la fedeltà realistica si tinge di venature cronachistiche nella descrizione del corso mutevole delle cose sorretta dal paziente lavoro della narrazione che fa sprofondare il lettore nella letteralità della parola (cfr. B. Zaccarello, *op. cit.*, pp. 192-193). La reminiscenza, elemento minore dell'epica, si trasmette al romanzo in quanto testimone della fuggevolezza dell'evento colto nel balenare del ricordo (cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 261-263; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Mimesis, Milano 2016, pp. 299-305).

⁹² Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 80, 2], pp. 408-409; Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, cit., pp. 39-40, 87-88; A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 165-166.

⁹³ Cfr. A. Pinotti, *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, in «Rivista di estetica», 52, 2013, pp. 166-167, 172-174. Cfr. W. Benjamin, *Kierkegaard. La fine dell'idealismo filosofico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 474-475.

esso nell'attimo inteso come soglia. In quanto ristabilimento della lontananza nella contemplazione, l'allegoria trapassa con lo sguardo le cose, è aliena da ogni intimità, al contrario del collezionista⁹⁴. Se la traccia è segno della vicinanza, questa è, in generale, gravata dalla prospettiva profana dell'assimilazione della cosa, della riduzione della lontananza; l'aura, invece, prevede l'impossessamento del soggetto da parte della cosa, l'aumento della vicinanza⁹⁵. L'aura, pertanto, si inserisce in tale contesto quale modo eminentemente percettivo, il quale trae dallo spazio di gioco aperto dalle mutate condizioni d'esperienza la capacità mimetica di approssimarsi al fenomeno dell'*ennui* senza scadere nell'immedesimazione, nella riduzione della lontananza perpetrata dalla univoca considerazione della materia inorganica⁹⁶.

La più rilevante conseguenza dello schema tattile della percezione è l'autoestraniamento: nel caso di Baudelaire tale condizione è esclusiva dell'individuo (la noia)⁹⁷ ed è accentuata dalla regressione della riflessione, stilema del rimuginatore. Lo spazio della riflessione è salvato dalla comunicazione dell'allegoria con la categoria del gioco: solo nel gioco dei frammenti raccolti dall'attività dell'allegorico può esplicitarsi la contemplazione, mentre la serietà espressa nel cerchio ristretto della rimuginazione personale, che per Benjamin è esemplificata dalla spossatezza di Baudelaire, ha perso la capacità infinita di riflessione del barocco e può riconciliarsi con la serietà dell'allegoria solo nella categoria del gioco, ovvero nella suprema vittoria dell'arbitrio delle immagini⁹⁸. L'allegoria qui diviene letteralmente e compiutamente una «corte confusa»⁹⁹, dove le immagini si affollano sulla scena della coscienza e, per proseguire nel confronto con l'*Origine del dramma barocco tedesco*, lo *spleen* diviene il demoniaco, dove l'apparenza dell'infinito dell'allegoria barocca diviene l'abisso del male¹⁰⁰. Perciò, il confronto dell'allegoria baudelaireana atteggiata nel modo suddetto con il mondo delle merci e il correlativo confronto tra significato e valore implica l'emergenza dell'aura nella merce, ristabilendo la lontananza nella vicinanza tattile¹⁰¹. Il tentativo di ristabilire lo sguardo degli oggetti risponde al movimento di percezione del respiro in quanto natura: di qui, l'analogia con la moda, apparsa nell'*intérieur*, degli astucci e

⁹⁴ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 59a, 4], pp. 364-365. La sua figura è compenetrata dalla progressiva perdita del valore culturale a vantaggio della sua secolarizzazione nel concetto di autenticità: in essa si sperimenta la compresenza del rapporto feticistico con la merce e la celebrazione del valore culturale mediante il possesso (cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, cit., p. 104, n. 10). Cfr. G. Matteucci, *Estetica della moda*, con contributi di S. Marino, G. L. Iannilli, Mondadori, Milano 2017, pp. 101-105.

⁹⁵ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M 16a, 4], pp. 499-500. Cfr. F. Desideri, *Aura ex machina*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, pp. 41-45; M. Montanelli, *Walter Benjamin and the Principle of Repetition*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. XI, n. 2, 2018, pp. 266-269.

⁹⁶ Cfr. F. Desideri, *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, tr. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, pp. XXXII-XL; G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano 2012, pp. 115-119. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, cit., pp. 70-71, n. 15, p. 104, n. 9.

⁹⁷ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [D 2a, 1], p. 113; [D 4a, 2], p. 119, «e°, 2», p. 968.

⁹⁸ Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., pp. 571-572; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [J 90, 2], p. 426. L'allegoria di Baudelaire, infatti, afferma Benjamin, presenta, a differenza della tipologia barocca, l'intensificazione dell'acedia, che diviene rabbia. Ciò dipende da un'intensificazione della capacità trasfigurante dell'allegoria (cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., pp. 581, 584-585, 592; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [J 53, 5], p. 349; [J 55, 17], p. 354).

⁹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 250-251.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 264. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 54, 4], p. 351; [J 67a, 4], p. 381; [J 88a, 3], p. 424.

¹⁰¹ Cfr. Ch. J. Emden, *op. cit.*, pp. 82-85, 87-91. Cfr. W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, vol. II, Einaudi, Torino 2001, p. 439; Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990², pp. 98-99.

delle custodie ricamate¹⁰². L'abitudine della formazione dell'impronta, della traccia, si ripercuote sulla concezione dell'abitazione in quanto guscio (dove si esprime la valenza del verbo 'wohnen' in senso transitivo), ove gli oggetti appaiono alla soggettività ridotta al minimo in un ordine simile a quello istituito dal collezionista¹⁰³.

In ossequio alla mutata condizione del nuovo, imputabile non tanto alla qualità della modernità ma alla presa di coscienza del portato soggettivo, la creazione dell'artista non può che rivolgersi ad una facoltà di costruzione, di messa in forma del materiale empirico che non sia congenere all'estetica del genio. La fantasia, fonte dell'originalità dell'opera, è legata strettamente alla dialettica che si dispiega nell'immagine, allo stesso tempo relata all'esistente e negazione astratta di questo: essa è organo della spontaneità del soggetto sia nel processo creativo sia nell'esperienza dell'opera, nell'assolvimento dell'aporia che il materiale a disposizione pone portando ad espressione la soluzione richiesta dall'impulso mimetico e nell'esperire mimetico del dettaglio che l'analisi immanente lega all'intero¹⁰⁴. La consapevolezza interna all'opera d'arte si riflette nella conseguenza della situazione sociale nella formula kantiana della conformità a scopi senza scopo: essa, che per Adorno possiede una valenza speciale, figura decisamente anche per Benjamin. Essa designa il *quid* che fa dell'opera d'arte qualcosa che possa atteggiarsi di fronte all'esistente, una manifestazione di essenza che tuttavia è ad essa immanente: per questo l'opera non è un in sé a causa dell'intervento formale del soggetto, come messa in forma categoriale, ma per ciò che del soggetto rimane nella traccia che l'esperienza con il materiale demarca come ciò che, essente, si distacca al contempo da esso. Il carattere d'apparenza, necessario al raggiungimento dell'espressione del frammentario, è così funzionale alla chiusura provvisoria dell'opera. L'abbrivio soggettivo da cui dipende tale condizione si rivela, nella fruizione dell'opera, nell'immaginazione soggettiva, come avvicinamento della preminenza cosale al soggetto, con la quale l'opera si riapre al confronto con l'essente, dispiegandosi come forma aperta la cui tendenza si propone di contro alla cosalità di cui partecipa l'obiettività dell'opera, come ciò che è transsoggettivo¹⁰⁵. In tal modo, «il primato dell'oggetto nell'arte e la conoscenza delle sue creazioni dall'interno sono due facce della stessa medaglia»¹⁰⁶. Il concetto di teleologia, il cui valore istituito da Kant per l'opera è senza pari, distingue le opere d'arte dalla conoscenza discorsiva in quanto in sé mediate e nominalisticamente rivolte al proprio interno.

Il carattere paradossale dell'esistenza dell'opera, tra cosalità e movimento contrario ad essa, è, pertanto, rivelato dalla formula kantiana: l'opera, nonostante il distacco dalla razionalità della struttura, deve riconoscersi in essa, come la forma, in quanto contenuto sedimentato, non può rinnegare la propria origine¹⁰⁷. L'organizzazione interna dell'opera, come configurazione ad essa immanente a partire dall'unità dei frammenti, è tale solo grazie alla configurazione, al modello della razionalità. Da tale conformità a scopi deriva la natura paralinguistica, il momento auratico della manifestazione, e dall'involontarietà del momento

¹⁰² Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., pp. 580-581; Id., *Ombre corte [III]*, in Id., *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 434.

¹⁰³ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [I 4, 4], p. 234; [I 4, 5], p. 235; «P^o, 3», pp. 947-948; «P^o, 5», p. 948.

¹⁰⁴ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 231-233.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 383. La verità dell'opera si schiude davanti al soggetto riconducendolo davanti alla propria limitatezza di fronte alla cosalità dell'opera. Nonostante il sentimento dell'esperienza estetica sia reale, esso non è presenza in carne e ossa della natura ma copia di questa, per la quale il soggetto rivolge al proprio interno la distanza dalla natura. Condizione analoga al confronto tra caducità del soggetto e sublime (cfr. *ivi*, p. 362).

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 147. Cfr. anche *ivi*, p. 108.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 168. Cfr. D. Payot, *op. cit.*, pp. 59-63, 69-75; E. Tavani, *L'esperienza estetica come esperienza di immagini: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. II, n. 2, 2010, pp. 174-177

mimetico la mancanza di scopo¹⁰⁸. La dialettica dinamica tra intero e momenti dell'opera che è riprodotta dalla comunione tra immaginazione soggettiva e fantasia¹⁰⁹ trova nella dinamica tra vicinanza e lontananza insediata nell'esperienza estetica tratteggiata da Benjamin il luogo privilegiato di determinazione *aisthetica* dell'esperienza auratica proprio a partire dalla formula kantiana¹¹⁰. Anche l'ingenuità come scopo non è priva di importanza: la percezione distratta¹¹¹, infatti, comprova l'avvenuta modificazione della percezione della successione dell'azione e si approssima al fine di percepire secondo uno stile di percezione avveduta rispetto al pensiero, poiché essa è attenta a qualsiasi risalto delle venature dell'opera e anche se tratta inevitabilmente dal gioco con il pensiero e, quindi, dall'inconscio che si risveglia nella *mémoire involontaire*¹¹².

Se la condizione infernale è rappresentata egregiamente per Benjamin dalla contraddizione, tra riconoscimento dell'eternità e affermazione del progresso, che l'opera di Louis-Auguste Blanqui *L'eternità attraverso gli astri* contiene dando origine alla caratteristica ambiguità sin qui delineata¹¹³, per Adorno essa è rinvenibile nella fantasmagoria, nella persistenza dell'immagine dialettica in quanto sogno immanente alla coscienza. Essa, quindi, deve essere riscattata mediante l'alienazione dell'immagine stessa dall'apparenza naturale, per la quale, appunto, si presenta come sogno, e quindi intesa come costellazione reale¹¹⁴. In ciò, la figura dell'*intérior* è vitale: l'estraneazione cui gli oggetti sono sottoposti nella compagine priva di soluzione di continuità del collezionista configura la storia eternata in quanto storia originaria. Per Adorno, l'*intérior* viene a coincidere con l'immanenza coscienziale dell'estraneazione dal sogno dell'immagine dialettica, dove l'apparenza naturale è spogliata e riconosciuta all'interno della costellazione reale della storia, di cui la coscienza stessa fa parte. La categoria dell'inferno è imprescindibile per Adorno poiché, solo a partire dall'inferno della soggettività vuota che si rispecchia nell'economia del tutto, finché essa permane come apparenza nell'alveo della natura, la coscienza può attraversare le costellazioni delle immagini dialettiche in quanto concrezioni reali e non sociali¹¹⁵. La categoria dell'inferno e del giocatore sono in tal senso accomunate nel primo progetto sui *passages*, anche se l'interesse di Benjamin sarà prevalentemente indirizzato verso il secondo.

¹⁰⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 186-188. Cfr. S. Marino, *Aufklärung in einer Krisenzeit: Ästhetik, Ethik und Metaphysik bei Theodor W. Adorno*, cit., pp. 116-120.

¹⁰⁹ Tale dialettica, culminante nell'immanenza del contenuto di verità all'insufficienza di forma e materiale, sfocia nella negazione determinata del senso propalato dalla compagine, proprio a causa della teleologia immanente alla connessione tra intero e momenti. Riconosciuta l'aporia dell'istanza superiore, occorre rifarsi all'elementare, all'involontario, al dettaglio. Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 205-210.

¹¹⁰ Cfr. S. Velotti, *Aura e libero gioco*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, pp. 226-228.

¹¹¹ Cfr. F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, pp. 164-166.

¹¹² Cfr. S. Velotti, *op. cit.*, pp. 231-233.

¹¹³ Cfr. W. Benjamin, «Blanqui e l'eterno ritorno», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012, cit., pp. 28-29. Se l'eroismo di Baudelaire può fare a meno delle stelle grazie alla concezione dell'eroe, cionondimeno esso configura un'altra fantasmagoria, dove le stelle sono soppiantate dalla folla/massa della merce (cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., pp. 572, 581, 590-591; Id., *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, cit., pp. 675-676). Cfr. la Conclusione del presente lavoro.

¹¹⁴ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno e G. Adorno a W. Benjamin del 2-4 agosto 1935 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 139-141; W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 1096-1097; Id., *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 295-296. Cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, cit., pp. 89-91; E. Tavani, *L'occhio e l'orecchio del filosofo (commento alle "Tesi sul linguaggio del filosofo", di Th. W. Adorno)*, cit., pp. 53-57.

¹¹⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., pp. 225-227; Id., *Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 2008, pp. 84-95. Cfr. la lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin del 10 novembre 1938 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 365-369; W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 362-365. Cfr. G. Gurisatti, *Benjamin, Adorno e la "fisiognomica"*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. II, n. 2, 2010, pp. 187-190.

Come l'imperscrutabile comportamento del giocatore ad ogni colpo della fortuna appare dettato dalla successione dei secondi, ove il numero rappresenta l'azione del destino¹¹⁶, così il sospetto che cala sul *flâneur* e sul *dandy* chiama in causa l'accumulazione del tempo in uno spazio indefinito, nel vagabondaggio¹¹⁷. Il giocatore può essere considerato come la figura in cui il sapere cosciente del già stato può insediarsi nell'immanenza coscienziale, solo laddove non è avvenuto il riflesso condizionato dall'emergenza del nuovo. Proprio nel caso del giocatore è inopportuno parlare di caso, poiché quest'ultimo agisce come riflesso incondizionato: piuttosto, la capacità di prevedere su impulso dell'orda dei secondi delineano la sua forma. L'immedesimazione con cui il giocatore affronta le vicende della fortuna è completa sincronia con la fantasmagoria del tempo, ove si costituisce lo stilema dell'inferno¹¹⁸. Solo laddove non avviene il riflesso condizionato e dove l'inesperto non coglie il futuro, «ciò che sta per accadere» entra come tale con chiarezza nella coscienza¹¹⁹; qui l'interminabile caccia del *flâneur/dandy* oppone alla fantasmagoria del tempo la ricerca paziente della traccia, nella fantasmagoria dello spazio. La caratterizzazione del giocatore, quale è tratteggiata da Benjamin in altri scritti, condivide l'interpretazione della logica temporale sottesa alla sua esperienza ma manca della giunzione di tale logica con la categoria dell'origine, che il progetto sui *passages* intendeva completare. Così, l'appunto di Benjamin intorno alla poesia *L'Horloge* dello *Spleen de Paris*¹²⁰ testimonia il confronto tra la figura del giocatore e l'attualità della storia originaria: nell'esperienza infernale del giocatore, l'ora richiama l'allora, l'eternamente uguale che si affaccia nella novità. A partire dall'esperienza discontinua delle figure sin qui delineate è possibile, quindi, correlare l'epoca dell'inferno, l'età dell'oro, il lutto barocco e la categoria di origine¹²¹, dove l'allegoria, in quanto vortice, raccoglie le cose denudate del loro senso in quanto colpite dal contesto di colpa/salvezza in cui le prime due categorie le relegano. La correlazione e l'ambiguità delle categorie dell'inferno e dell'età dell'oro, infatti, mostrano l'ammutolimento delle cose nella natura di merce e la loro rfigurazione nel segno dell'eternità¹²².

3. Estetica dell'interiorità

L'affinità tra la fedeltà del melanconico al mondo delle cose, che guizza via repentino come in un *Kaiserpanorama*, la cui primissima immagine si confonde con lo sfondo¹²³, e la vita infernale si riflette nella mimesi del melanconico alla massa inorganica delle cose cui si

¹¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., «g°, 1», pp. 969-970.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, [O 4, 1], p. 558; [D 3, 4], pp. 115-116; «O° 78», p. 946.

¹¹⁸ Cfr. G. Schiavoni, *op. cit.*, pp. 341-345.

¹¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [O 13, 1], p. 574.

¹²⁰ Cfr. *ivi*, [O 9, 7], p. 567; W. Benjamin, «Annotazioni su alcune poesie di Baudelaire», cit., pp. 35-36.

¹²¹ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., «G°, 17», «G°, 19», p. 919. Cfr. *Id.*, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Id.*, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 359-360. Cfr. *Id.*, *I «passages» di Parigi*, cit., [S 2a, 2], p. 613; *Id.*, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 274-275, 291-295. Cfr. F. Desideri, «Le vrai n'a pas de fenêtres...». *Remarques sur l'optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin*, cit., pp. 210-213. Cfr. Th. W. Adorno, *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, cit., pp. 63-64.

¹²² Cfr. *infra*, n. 153.

¹²³ Cfr. W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (ultima redazione)*, in *Id.*, *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 20-21; *Id.*, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in *Id.*, *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 366-367; *Id.* *Kaiserpanorama*, in *Id.*, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 371; *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, cit., p. 84, n. 19, p. 129, n. 30.

rivolge: di qui scaturisce, dal fondo della stereotipia, l'atteggiamento del narratore e dell'io lirico nel sentimento del lutto, che rappresenta il complemento della gravità e resistenza delle cose¹²⁴. L'inerzia e l'acedia del melanconico si riflettono nel contesto di colpa nel quale gli esseri umani si lasciano cadere in balia delle forze naturali del mito¹²⁵. Il sentimento soggettivo implicato nel lutto è rappresentato dall'«atteggiamento del narratore»¹²⁶, che designa la vicinanza dell'io nelle vicende dei personaggi, ravvicinandosi all'esperienza dell'io lirico. In Baudelaire, difatti, si sperimenta la crisi dell'io lirico: il baluginare del ricordo fa riaffiorare la presenza dell'io. Di qui, l'atteggiamento della collera, testimonianza dell'impossibilità di fare esperienza alcuna nell'orda degli *chocs*, trova il *pendant* nella cosiddetta «esistenza creativa», per la quale il poeta delle *Fleurs de mal* (l'inferno del XIX secolo) sperimenta parimenti la disperazione nell'acedia, la rabbia allegorica, e la necessità dell'io lirico¹²⁷.

Di qui, è possibile tracciare un parallelo con figure quali il *flâneur* ed il collezionista, le quali, pur essendo partecipi dell'umore flebile che percorre l'esperienza, riescono infine a salvare mediante l'allegoria il nesso vitale con il soggetto, in un reciproco scambio interpretativo¹²⁸. La prigionia mitica dello spirito racchiuso nel foro interiore si ripercuote nell'ambiguità dell'*intérior*, che è al contempo scrigno della storia naturale e scintilla dell'attualità della storia originaria: l'immediatezza dei simboli associati agli oggetti non fa che riflettere lo spazio vuoto dell'interiorità, che sembra quindi quasi creatore dei simboli mentre la concezione benjaminiana dell'*intérior* frammenta la continuità storica nel ricordo, l'apparenza dell'antico si stempera nell'esperienza del collezionista e si ripresenta deformata nello sguardo che gli oggetti, avulsi dal proprio contesto, rivolgono. L'ambiguità è la traccia dell'immagine dialettica in quanto ad essa è congenere l'opposizione tra apparenza e determinazione, insufficiente, tuttavia, a delineare la distinzione tra feticcio e coscienza; l'immanenza coscienziale riconosce la derivazione del feticcio dalla fantasmagoria della merce.

L'interiorità priva di oggetto, nel primo caso, si scinde nella contrapposizione tra apparenza dettata dal destino e immediatezza estetica, mentre, nel secondo, la medesima coscienza è destata al riconoscimento dell'apparenza e, inoltre, riconosce la discontinuità dell'immagine storica. Qui si dispiega la differenza da Kierkegaard e, quindi, la comunanza di visioni nel valore della merce, che per Adorno scardina l'apparenza mitica dell'interiorità. Tale concezione è da Adorno associata ad un ripensamento della categoria di merce, per la quale l'*intérior* figura quale esteriorità del simbolo relato all'esposizione della merce, differenziandosi con ciò dalla sociologia dell'interiorità nel Kierkegaard¹²⁹. Già questa concezione della soggettività risponde alla cornice dell'io lirico, in quanto i personaggi del

¹²⁴ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 214-216.

¹²⁵ Cfr. M. Maggi, *op. cit.*, pp. 29-34.

¹²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 23-27.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 54-60. Cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, cit., pp. 121-125. Cfr. W. Benjamin, «L'emergere dell'io», in *Id.*, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 568.

¹²⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, cit., p. 168: «Questa legge evoca, mediante la malinconia, la parvenza della verità, finché essa stessa, trasparente in quanto parvenza, viene in pari tempo annientata e salvata; essa evoca immagini, e queste sono già pronte come figure enigmatiche nella storia». Cfr. R. Tiedemann, »Gegenwärtige Vorwelt«. *Zu Adornos Begriff des Mythischen (I)*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 17-19.

¹²⁹ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno e G. Adorno a W. Benjamin del 2-4 agosto 1935 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 147-148; W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 1103; *Id.*, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 302-303. Cfr. M. Farina, *op. cit.*, pp. 31-40; M. Pauen, *Der Protest ist Schweigen. Zur Benjamin-Rezeption Th. W. Adornos*, in K. Garber, L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, vol. 3, Wilhelm Fink, München 1999, pp. 1141-1145.

dramma barocco vibrano di fronte alla realtà, la cui descrizione, tuttavia, non si sofferma tanto intorno agli aspetti psicologici quanto sulla risposta fisica in cui si traduce la spontaneità del soggetto¹³⁰. Ispirata dal dramma barocco, la concezione adorniana della forma riconosce nella relazione tra gioco e riflessione in esso situata la decisiva inerenza dell'apparenza nel *medium*: sebbene questa sia operante solo nel dramma di Calderòn, la funzione trasfigurante del gioco nei confronti della corte consente di porre lo scorciamento tra il mondo creaturale ed il mondo principesco mediante l'immanenza in esso della redenzione apparente, mentre il momento della riflessione, che lega la critica romantica al dramma barocco, assolve, nello spazio chiuso della corte, all'infinito spazio della critica, che nel dramma si esplica nel confronto con il destino¹³¹. Anche il dramma tedesco, che non esibisce il medesimo artificio presente in Calderòn, mostra, purtuttavia, la funzione del gioco nell'estrema complessità della trama e nell'arguzia. In tal modo, l'allegoria comprende il mondo creaturale moralmente, come frammento, mentre la riflessione non può sancire la totalità nell'immanenza del dramma, bensì dall'esterno coglie l'allegoria del frammento singolo nella situazione storica delle forme. L'intenzionalità dell'opera si mostra nel dramma al suo apice, giacché essa trapassa nell'apparenza della redenzione, la quale nella morte non concerne, come nella tragedia, la superiorità delle forze mitiche del destino ma sbocca nella ripetizione giocosa degli emblemi, nella successiva recita del mondo allegorico¹³². Così, il divenire storico è raggelato nella natura della creazione, atemporalità in cui la psicologia degli affetti è inconcepibile e si riflette, nel dramma tedesco, nell'interiorità vuota del personaggio il cui onore non è ricomposto nella corte. In questa, la storia naturale è accolta nello spazio scenico della riflessione. La dimensione morale risalta *a contrario* dalla condizione naturale della creatura ed in essa si dispiega il sentimento del lutto. Attorno alla sua figura si concentra l'amplificazione della materia storica e, proprio nel compimento estetico della sua immanenza, essa appare trascorrere nella dimensione pre-storica, naturale. Il *Trauerspiel* è lamento della catastrofe. Agisce, quindi, all'interno del dramma tedesco, la proto-identificazione del gioco con il crisma della parvenza e si può constatare come Adorno colga l'afflato estetico sotteso alla svolta impressa al materiale storico contenuto nella forma. Così, anche l'implicazione tra materiale ed intenzione, suggerita dal metodo, presenta il modello dell'esperienza estetica¹³³. La vuota soggettività nello sguardo sprofondamento malinconico si rispecchia nella prospettiva del bene, giacché la congerie sensibile dell'emblema si risolve nell'allegoria della resurrezione¹³⁴. Il corso eterno della trasfigurazione della storia in natura consente l'apoteosi della visione terrena

¹³⁰ Cfr. Th. W. Adorno, *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, cit., p. 57; Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., p. 223.

¹³¹ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 131-133; Id., *El mayor monstruo, los celos di Calderón e Herodes und Mariamne di Hebbel. Osservazioni sul problema del dramma storico*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 389-395. Cfr. Th. W. Adorno, *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, cit., pp. 59, 67-68; P. Garloff, *op. cit.*, pp. 116-117; Th. Schröder, *Eschatologie und Parataxis. Adornos naturgeschichtliches Motiv*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 79-81.

¹³² Cfr. W. Benjamin, *Trauerspiel e tragedia*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 353-355; Id., *El mayor monstruo, los celos di Calderón e Herodes und Mariamne di Hebbel. Osservazioni sul problema del dramma storico*, cit., pp. 384-388; cfr. G. Quadrio Curzio, *op. cit.*, pp. 44-54.

¹³³ Cfr. Th. W. Adorno, *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, cit., pp. 69, 71-72.

¹³⁴ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 300: «Questa è appunto l'essenza dello sprofondamento melanconico: i suoi oggetti ultimi, con cui crede di aver toccato la più completa abiezione, si rovesciano in allegorie, che colmano e negano il nulla in cui si rappresentano; e l'intenzione alla vista delle ossa non finisce fedelmente per paralizzarsi, ma trapassa del tutto infedelmente nella resurrezione».

dell'allegoria¹³⁵, che, invece, in Calderòn è offerta dalla struttura stessa del dramma. Mentre in quest'ultimo il carattere di gioco è associato all'apparenza¹³⁶, nel dramma tedesco la furia allegorica si stempera nell'infinita riflessione.

Il superamento non concreto dell'individuo nella mitologizzazione trova il suo completamento nella sfera dell'*intérior*, dove l'immanenza coscienziale viene svelata quale processo reale dall'esteriorità dell'oggetto-ricordo e, quindi, non come parte semplicemente della collettività ma come istanza della dialettica tra individuo e processo sociale reale: l'immanenza non viene contrapposta all'*intérior* ma accostata ad esso, per la quale l'individuo spezza la continuità coscienziale quale è tratteggiata da Kierkegaard per dischiudere la dialettica interna al singolo tra sapere non cosciente ed estraneazione da sé¹³⁷. Tale cifra è racchiusa proprio nella concezione benjaminiana dell'*intérior*, che viene riconosciuta da Adorno come modello dell'immagine dialettica ma troppo imperniata sull'oggetto come immagine onirica trasponibile *ut sic* nella coscienza. Benjamin ricorre alla categoria di rovina e catastrofe in quanto solo dal ricordo destato è possibile frantumare il sogno collettivo, che diviene necessario contraltare del sogno individuale, come tale non leggibile. Insiadare, come intende Adorno, la dialettica all'interno del singolo permette di interpretare l'età dell'oro come fantasmagoria infernale della merce, e ciò, lungi dal rappresentare la contraddizione con il barocco, consente di dischiudere la storia originaria come costellazione della catastrofe. La categoria di età dell'oro vive ambiguamente nell'apparenza dell'immediatezza della merce e l'interpretazione dell'immanenza coscienziale come immagine dialettica è conseguenza, non prodromo, del riconoscimento della merce come rovina, come autentica immagine infernale¹³⁸. La figura del collezionista diviene la traccia per concepire la merce a partire dalla propria estraneazione dal valore d'uso e dalla differenza istituita in seno alla coscienza del singolo. La natura tattile dell'esperienza nega l'immediatezza ambigua della merce ed il correlato carattere originario dell'immagine arcaica¹³⁹.

¹³⁵ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 241-243.

¹³⁶ Cfr. la lettera di W. Benjamin a H. von Hofmannsthal del 11 giugno 1925 in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 122-123; Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 439-440. Cfr. W. Benjamin, *Recensione a Hofmannsthal*, La torre, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 443-445.

¹³⁷ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno e G. Adorno a W. Benjamin del 2-4 agosto 1935 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 148-149; W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 1104; Id., *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 303-304.

¹³⁸ Cfr. la lettera di Th. W. Adorno e G. Adorno a W. Benjamin del 2-4 agosto 1935 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 139-142; W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 1096-1099; Id., *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 295-298. La speciosa identificazione tra merce e aura si trova nelle operette e, soprattutto, negli schizzi musicali di Jacques Offenbach, la cui figura viene analizzata dallo studio di Siegfried Kracauer. Questi, secondo Adorno, impiega la nozione di fantasmagoria in modo dissennato, in quanto, ponendo in relazione diretta e acritica la Parigi del Secondo Impero e i libretti delle opere, propugna l'armonia prestabilita tra la realtà sociale e queste. La fantasmagoria si colora delle tinte della merce e si contrappone alla realtà. Ciò si mostra nello stile leggero degli schizzi, la cui aura demoniaca, che svela la fantasmagoria come ripetizione del carattere di merce nell'immanenza coscienziale, si rivela affine alla merce da cui prende spunto. In ciò Adorno ravvisa l'origine del kitsch. Cfr. Th. W. Adorno, *Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam: de Lange 1937, in Id., *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften VI*, a cura di R. Tiedemann, K. Schultz, vol. 19, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, p. 364. Un esempio è offerto dal nesso tra Secondo Impero ed il personaggio dell'Opinione Pubblica, che funge, in quanto folla/massa, da sfondo parodiante della mutevolezza della condotta morale, nell'opera *Orphée aux Enfers* di Offenbach, per cui cfr. P. Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 87-89. Cfr. H. Schweppenhäuser, *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens*, Klampen, Lüneburg 1992, pp. 155-167.

¹³⁹ Cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, cit., pp. 126-132; M. Montanelli, *op. cit.*, pp. 271-274.

3.1 Linguaggio e soggettività

L'esperienza soggiogata dalla prospettiva dello *spleen* si trova di fronte all'impossibilità dell'espressione del sentimento considerato il decadimento della parola a mero materiale, nella consapevolezza non solo della sfera imperfetta del linguaggio ma anche della difficoltà di articolazione di ciò che può essere proferito nella discrasia tra soggetto singolo e totalità sociale. In tale quadro, la possibilità di articolazione della ferita non è più assecondata dalla infinita dinamica sottesa allo svolgimento di una trama, la cui vita è stata dianzi descritta, tra vita dell'opera e mezzi tecnici fini a se stessi. Solo mediante l'ascesi ontologica del linguaggio, nel tentativo di proferire l'universale nel solco del nominalismo, la materia diviene forma medesima dell'espressione¹⁴⁰. La materia diviene così il contenuto dell'opera osservato nel versante negativo, come espressione di ciò che è estraneo al soggetto: prendendo a modello lo stile epico di Kafka, Adorno delinea la condizione del linguaggio, che diviene semplice «corpo spirituale», in quanto deprivato della sua funzione transitiva. In Kafka la parola è presa alla lettera, come se le categorie teologiche discendessero sulla vita terrena e divenissero sismografi della vita cosciente:

Tale caduta dell'ingegno, quel cedere passivo e disperato che coincide così bene con la morale di Kafka, viene paradossalmente compensato con l'autorità vincolante della sua espressione. A questo rilassamento teso sino alla lacerazione quel che era metafora, significato, spirito cade in grembo immediatamente e inintenzionalmente come «corpo spirituale». È come se la teoria filosofica dell'intuizione categoriale, che andava diffondendosi nello stesso periodo in cui Kafka scriveva, venisse riconosciuta valida all'inferno¹⁴¹.

Il soggetto diviene *de iure* il frammento di mondo (*Stückwelt*)¹⁴² dal quale osservare ciò che accade sotto la cifra universalistica, che può essere estesa alla vita umana *tout court*. L'ἐποχή dal mondo fantastico precipita l'esperienza nel mondo mortalmente sensibile. Il soggetto kafkiano è il degno epigono dell'ego fenomenologico: solo nella egoità è possibile ripercorrere le sedimentazioni di senso comuni alla cornice intersoggettiva. Ad esso è concessa la capacità di esperire la *facies negativa* della vita consociata, l'abilità di cogliere immediatamente, alla maniera intuitiva, ciò che dello spirito si è dileguato sotto la rigidità del gesto eternato, intuizione categoriale volta all'evanescenza dell'intenzione.

Così, il preteso afflato realistico del romanzo si tramuta nella letteralità dei rapporti estraniati tra i soggetti, ove la parola diviene segno rappreso ed il presunto traslato esistenzialistico del contenuto si fa trascendente¹⁴³. La distanza posta dall'immaginazione nel prospettare un non essente in una configurazione possibile è preclusa sia dal divieto

¹⁴⁰ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 263. Benjamin è giunto alla medesima conclusione: cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «fr. 20», p. 35: «Compito dell'ontologia è caricare le conoscenze di un'intenzione simbolica tale per cui esse si perdono nella verità o nella dottrina, si dissolvono in esse, senza però fondarle, poiché ciò su cui esse si fondano è la rivelazione, la lingua». Cfr. Th. W. Adorno, *Um Benjamins Werk. Briefe an Gershom Scholem 1939-1955*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 145-148.

¹⁴¹ Cfr. Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., p. 238; Id., *Note per la letteratura*, cit., p. 243. Cfr. M. Schwarz, *Ein beschlagener Bürohengst. Der neue Advokat von Kafka und seine Aufnahme bei Benjamin*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 191-194.

¹⁴² Vocabolo husserliano che designa l'io empirico come rimanenza dell'attività dell'ἐποχή trascendentale (cfr. Th. W. Adorno, *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, cit., p. 100).

¹⁴³ Cfr. Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 29. Cfr. E. Tavani, *L'occhio e l'orecchio del filosofo (commento alle "Tesi sul linguaggio del filosofo", di Th. W. Adorno)*, in «Rivista di estetica», a. XXXI, n. 37, 1991, pp. 44-46; M. Farina, *op. cit.*, pp. 198-201.

figurativo dell'immagine della società futura sia dallo scadimento del materiale, anzi, della forma stessa, come si è visto. Ciò fa sì che il gesto del *comment c'est* tragga linfa dal ricordo servendosi delle rovine del tempo presente, dal balzo all'indietro verso la dimensione storica che, tuttavia, ha perso i connotati spazio-temporali. Tale dimensione è rappresentata al massimo grado nella tecnica del *monologue intérieur*¹⁴⁴, che spezza le maglie della riflessione psicologica proprio nel suo fulcro, nello spazio interno del singolo, dove il montaggio dei frammenti di ricordo, il grande lascito dell'epica, consolida l'oggettualità riempita piuttosto che il tradizionale ruolo del narratore; il successore di tale tecnica può essere ravvisato nella creazione dello spazio conchiuso del singolo, ove il ricordo funge da *déjà-vu* collettivo. Il mezzo espressivo dell'ironia, che accomuna lo stile di Th. Mann e Kafka¹⁴⁵, consente di superare il fraintendimento per il quale l'apparenza estetica si traveste di ingenuità per lasciar trapelare la non-ingenuità della dissoluzione della forma, che prevede, al contrario, il ricompimento soggettivo del contenuto non alla maniera della morale simpatizzante ma della riflessione seconda conscia del deliquio del senso della forma come *diminutio* dell'autorità del narratore nella prospettazione di un quadro futuro. In tal modo «la distanza estetica dall'oggetto traballa»¹⁴⁶. L'opera d'arte riacquisisce così il potenziale dell'immaginazione propugnata dalle opere realistiche e lo modula secondo la propria descrizione realistica, come forma letterale della trasfigurazione dell'essente nell'affermazione dell'ineffabile¹⁴⁷. Nella configurazione del manifestantesi, cui ogni opera, come *cosa* mediata, necessariamente sottostà, il contenuto dell'opera sorge a partire dall'apparenza estetica, frutto dell'individuazione, e ad onta di questa, poiché nella fulminea *apparition* la singolare conflagrazione tra contenuto e forma – questi, come si è visto, vengono a coincidere nel romanzo kafkiano mediante il *medium* linguistico – manifesta la natura utopica del non essente. Essa può manifestarsi proprio perché appare – in ciò risiede il residuo affermativo immanente alle opere d'arte.

È quindi peculiare dell'opera che rinuncia alla volontà affermativa la predisposizione di un determinato sensorio estetico che risponda all'originaria mimesi della configurazione dell'essente trasmutata nell'in sé della forma¹⁴⁸; la ricomposizione soggettiva si configura quindi come *reditus* a ciò che l'impulso mimetico ha raccolto nel processo di formazione dell'opera. Considerando questo ultimo periodo, si comprende l'importanza che per Adorno e Benjamin riveste il gesto nel romanzo kafkiano: questo trasforma mimeticamente l'universalità racchiusa nella lettera del linguaggio. Il linguaggio impoverito privato della dimensione transitiva si rivela descrizione fedele del mondo delle cose nella delineazione dell'affinità mimetica e non discorsivamente tratteggiata tra il ricordo, il così era, ed il *comment c'est*, il così è, per approdare alla configurazione del negativo come foggia della forma nell'aspirazione della sua riflessione condotta fino in fondo. La dimensione del dispiegamento del lutto nel *medium* del linguaggio è rinverdata dallo straniamento del singolo.

¹⁴⁴ Peter Szondi, in *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, a cura di C. Cases, Einaudi, Torino 1962, p. 106, traccia una linea d'affinità tra il *monologue intérieur*, il montaggio, lo scardinamento del ruolo narrativo e l'estraneazione dal mondo esterno promulgata dalla fenomenologia, in una costellazione affine alla situazione sopra delineata del soggetto kafkiano, epigono della fenomenologia.

¹⁴⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 31. Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 289-293; G. Schiavoni, *op. cit.*, pp. 256-265.

¹⁴⁶ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 464. Cfr. Id., *Note per la letteratura*, cit., pp. 31-32.

¹⁴⁷ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 313. Cfr. Th. Schröder, *op. cit.*, pp. 83-86.

¹⁴⁸ Cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, cit., pp. 86-89.

4. Prossimità e percezione dell'alterità

Il sentimento del lutto è ravvisabile nella continua e pervicace attività allegorica, alla cui iniziale messe di frammenti irrelati fa seguito la mancanza di un emblema corrispondente, un oggetto di sapere stabile. La peculiare attività critica annessa alla mortificazione dell'opera può essere riscontrata nell'allegoria, dove la raccolta delle cose quotidiane private della vita e del senso proprio trasfigura in una nuova forma i frammenti sotto un nuovo segno ontologico¹⁴⁹. L'illuminazione materialistica propugnata dal surrealismo rappresenta il complemento della *flânerie*, restauratrice di ciò che si vede invecchiare nella città¹⁵⁰. L'esperienza surrealista include anche un riferimento alla rivelazione religiosa, sebbene se ne distacchi nel metodo¹⁵¹. Benjamin ravvisa nell'obbedienza religiosa la fondamentale categoria della prossimità alle cose, che il collezionismo trasvaluta in senso profano¹⁵². Il ricordo è legato al vissuto in quanto in esso è rappreso l'immedesimazione onirica all'oggetto, l'obbedienza, e al contempo ne è disgiunto dall'esperienza rivelativa che si dà solo nello sguardo rivolto al passato, differenziandosi, in ciò, dalla rivelazione religiosa¹⁵³. La lontananza dello scenario della storia originaria dialoga così con il momento del *déclat*, il quale, associato all'attimo del ricordo nel perseguimento della traccia, rappresenta l'istante nel quale l'immedesimazione trapassa in prossimità¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 245-250. Cfr. G. Quadrio Curzio, *Metafisica oltre l'oggetto immaginario. La costruzione del lutto come risposta alla contingenza del mondo moderno nel Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 48-49; P. Garloff, «Un concetto romantico di filologia»: forma e intenzionalità nella prima critica letteraria di Benjamin, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 112-115.

¹⁵⁰ Nei materiali preparatori del saggio sul Surrealismo compare una frase eloquente non presente nel saggio completo: «Al surrealismo noi dobbiamo queste importanti incursioni nei mondi dell'ebbrezza; solo gli rimproveriamo il fatto che i manifesti nei quali ha proclamato il dominio degli illuminati e degli inebriati fossero troppo esitanti: il lettore, il pensatore, colui che aspetta, il *flâneur* sono tipi d'illuminati non meno del mangiatore d'oppio, del sognatore, dell'ebbro, per tacere di quella più terribile droga – noi stessi – che prendiamo nella forma della solitudine» (W. Benjamin, *Appendice: appunti sul Surrealismo*, in Id., *Opere complete: Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2006, pp. 232-233).

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 215: «Un caso costruito di esperienza rivelativa. Scenario di questa rivelazione è il ricordo. Le esperienze vissute rivelate non ci sono sopravvenute in quanto relazione, ma rimangono nascoste a colui che le esperisce. Esse divengono rivelazioni solo nello sguardo rivolto al passato, in quanto molte divengono consapevoli della loro analogia. Si trova qui un'importante differenza nei confronti della rivelazione religiosa».

¹⁵² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 988: «L'obbedienza come categoria della prossimità nell'educazione religiosa. Il collezionismo come categoria profana della prossimità; il collezionista interpreta i sogni della collettività». Cfr. *ivi*, «h^o, 3», p. 971.

¹⁵³ Il collezionista, il cui sguardo si posa indistintamente sulle cose, può istituire un mondo in cui le cose partecipino del bene, che configura uno stato del mondo (non una virtù tra le altre) che può essere raggiunto mediante il divenire-giusto di ciò che risiede nel mondo infernale al fine di istituire il regno divino. Cfr. W. Benjamin, *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 41-42; H. Schweppenhäuser, *Benjamin über Gerechtigkeit. Ein Fund in Gershom Scholems Tagebüchern*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 49-51. Cfr. F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, cit., pp. 322-326; Id., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, cit., pp. 108-110, 130-133; I. Fetscher, *Wem schulden wir Gerechtigkeit? Marginalie zu Brecht und Benjamin*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 186-187.

¹⁵⁴ Cfr. W. Benjamin, *Da un testo manoscritto*, cit., pp. 436-437; A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 173-174. È questo il tratto che apparenta la dialettica al sogno, senza identificarla con esso (cfr. la lettera di W. Benjamin a G. Adorno del 16 agosto 1935 in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 309-310). L'immagine, in cui il rivolgimento dialettico tra prossimità e lontananza si raccoglie, è la trasposizione fedele del *Trauerspiel* di H. von Hofmannsthal, in cui il mondo della veglia emigra in quello del sogno (cfr. *infra*, n. 136). Cfr. W. Benjamin, «Nuove tesi», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 926.

La prossimità di cui l'esperienza estetica si riveste può essere riscontrata nel terzo livello di significato che è possibile attribuire alla nozione di aura: ad esso è annesso la cosiddetta «aura dell'abitudine»¹⁵⁵, la cui valenza risiede nella dialettica vicinanza/lontananza già riscontrata a proposito del collezionista/cacciatore ed espone lo spazio della *mémoire involontaire*. L'inoggettualità dell'esperienza auratica accomuna Adorno e Benjamin: come nel primo l'aura, analogamente all'evoluzione della nozione di 'sublime', accompagna tanto l'opera quanto la natura, così l'esperienza tratteggiata inizialmente in *Su alcuni motivi in Baudelaire* compendia sia la decadenza dell'aura riservata al culto dell'opera d'arte sia la mancanza dello sguardo non più concesso dalle cose alla *flânerie* dell'occhio. Così, da entrambi è annessa ad una peculiare accezione di aura la cognizione dell'effimero di ciò che si offre alla percezione dell'opera come contenuto spirituale¹⁵⁶.

Del sublime Adorno rileva tanto la sua insufficienza, nella contrapposizione tra la maestosità del fenomeno naturale e la presa di coscienza da parte del soggetto della propria spirituale grandiosità, quanto la sua traccia dissonante, nel riconoscimento dell'oggettualità e cogenza della natura di fronte alla quale il soggetto si rende conto della sua finitezza. In particolare, il soggetto coglie ciò che viene denominato «bello naturale» nell'affinità seconda – di impronta mimetica, quindi, di cui Adorno ravvisa l'importanza nel raffronto gnoseologico tra soggetto e oggetto¹⁵⁷ – che si dispiega nella conciliazione sotto il segno dell'immagine con la natura, da cui sorge la concezione della coscienza quale istanza che compendia la libertà verso l'oggetto e l'essere-in-sé-contraddittoria¹⁵⁸. Il sublime, infatti, è utile per chiarire la natura del bello naturale nella sua configurazione storica, ovvero in quanto esso riunisce in sé i modi della percezione, come a posteriori. In particolare, la contraddizione celata nella nozione non è solamente tra la maestosità del fenomeno naturale e la percezione della finitezza umana, cui corrisponde un moto contrario di insuperbimento dello spirito, quanto, appurata tale contraddizione, una corresponsione tra l'infinità dello spirito e l'illimitatezza della forza naturale, che pone in secondo piano la sicurezza della percezione. Nella dialettica tra la dominazione della natura ed il suo momento di quiete si offre una preminenza dell'oggetto che la coscienza riconosce come bello naturale¹⁵⁹. Adorno, inoltre, estende tale peculiarità alla situazione antinomica dell'arte tra la trascendenza estetica del contenuto di verità e la vincolatezza empirica della propria concrezione. Ciò contribuisce a riabilitare la concezione kantiana del «piacere senza interesse», alla quale è associato il carattere non finalistico dell'opera d'arte. Pertanto, ad esso è congenere l'attribuzione di un campo di forze, di una tensione tra il piacere e la dissonanza, secondo la quale tuttavia si configura una differente dialettica tra sensibile e spirituale¹⁶⁰, nella quale essi non possono essere più

¹⁵⁵ Cfr. O. Nomura, *Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno*, in K. Garber, L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, vol. 1, Wilhelm Fink, München 1999, pp. 401-402, 406-408.

¹⁵⁶ In tal modo, l'effimero si presenta come non mai finita contezza dell'incompleto che conferisce, in modo dialettico, lo stigma alla configurazione della soggettività – in ciò il sublime riveste un ruolo fondamentale. Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., p. 303. Cfr. G. Matteucci, *Estetica della moda*, cit., pp. 59-63.

¹⁵⁷ Cfr. Th. W. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano 2004, pp. 160-162.

¹⁵⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., pp. 53-54; Id., *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, pp. 152-155. Cfr. E. Goebel, *Das Hinzutretende. Ein Kommentar zu den Seiten 226 bis 230 der Negativen Dialektik*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 110-114.

¹⁵⁹ In ciò, l'estetica kantiana supera l'estetica hegeliana, la quale, seppur di impianto obiettivistico, riconosce al momento di alterità dettato dal bello naturale solo la funzione di affettare la coscienza, svolgendo il ruolo subalterno di rimando prosaico al pre-estetico, rivestendo il ruolo di istanza casuale ed arbitraria, che, tuttavia, come abbiamo riscontrato, include il momento dell'elementare e del dettaglio cui viene conferita preminenza negativa. Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., pp. 38-40.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 163-165.

contrapposti ma sottoposti ad una tensione di campo¹⁶¹ che rende il sublime la chiave per esprimere la situazione antinomica dell'opera d'arte.

Il modello di percezione dell'alterità delineato nel confronto tra natura e spirito secondo la reciprocità e l'alternanza dei momenti di predominanza e di reazione tra soggettività e oggettualità si riverbera nella primaria costituzione delle opere d'arte in quanto artefatti, distinte perciò dagli oggetti comuni. Il sentimento del bello, qualora sia inteso nel modo esaminato e non legato ad una giustificazione trascendentale, cui soggiace, secondo Adorno, la *Critica della facoltà di giudizio* nella sua quasi totalità, apporta nella relazione tra soggetto e oggetto il paradigma dell'oggettualità come fondamentale impulso dell'esperienza dell'arte: tale condizione sarebbe contraddistinta dal carattere in sé, artefatto, dell'opera, che si mostra quindi al di sopra della prospettiva trascendentale e consente una prospettiva d'indagine storica¹⁶². Così, il soggetto è l'istanza che si *inscrive* nella vita dell'oggetto sperando un corrispettivo sommovimento della coscienza, tentando di sanare la frattura gnoseologica tramite il ricompimento mimetico di ciò che accade all'interno della concrezione; esso funge da *principium individuationis* dell'opera, non tanto, certamente, in quanto dipendenza formale dalla soggettività, bensì come breccia dell'aseità dell'artefatto, la cui cogenza è ineludibile¹⁶³. Pertanto, l'estetica kantiana, da un lato, predispone la contraddizione in seno all'architettura del criticismo, poiché tra la ὕβρις dello spirito teoretico e la predominanza del soggetto morale ed estetico si dispiega il *medium* dei *constituta*, i quali non sono sussumibili in alcuna delle due sfere¹⁶⁴, dall'altro salvaguarda la contraddittorietà del rapporto soggetto-oggetto nell'ambito del sublime, permettendo, così, la sua trasposizione nella sfera dell'arte.

Conclusioni

L'intreccio di sublime e gioco, come abbiamo osservato, pervade la riflessione di Benjamin: da *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, dove esso contribuisce a delineare la mortificazione dell'opera per mezzo della critica, che rappresenta il barlume di una concezione della soggettività, all'*Origine del dramma barocco tedesco*, dove, coniugandosi con la dialettica tra *spleen* e *idéal*, il lutto che contraddistingue lo stato creaturale dell'essere umano si intreccia con l'attività allegorica, ai lavori su Baudelaire, dove l'allegoria è associata all'ambigua figura dell'eroe, il quale per un verso è l'accessorio dell'affresco di Baudelaire¹⁶⁵, dinanzi al quale la forza degli oggetti inanimati si esplica nella fantasmagoria dell'apprensione¹⁶⁶, e nondimeno registra il carattere dialettico dell'immagine. L'influenza sulla riflessione adorniana, precipuamente in *Teoria estetica*, può essere ravvisata nella percezione rinnovata dell'opera d'arte e nel rilievo critico apparentato all'apparenza del fenomeno, in quanto necessario crisma dell'autonomia, e nella scissione dell'unità dell'opera

¹⁶¹ Cfr. G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella teoria estetica di Adorno, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. V, n. 1, 2012, pp. 174-177. Cfr. B. Zaccarello, *op. cit.*, pp. 213-215.

¹⁶² Adorno si richiama alla *Critica della ragion pura* dove gli artefatti sono considerati alla stregua di *constituta* (cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 484). Egli ritorna sul tema in Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., p. 320.

¹⁶³ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 485: «L'arte rinvia peraltro a uno stadio in cui tra cosa oggettiva e reazione ad essa non sussiste ancora una rigida dicotomia; ciò induce a ritenere erroneamente come un apriori forme di reazione che di per sé sono correlato di una oggettualizzazione cosale».

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 17.

¹⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, *Da un testo manoscritto*, cit., p. 436.

¹⁶⁶ Cfr. W. Benjamin, *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, cit., p. 345.

nell'*apparition*¹⁶⁷: tali peculiarità caratterizzano il pensiero di Benjamin nell'afflato costruttivo (metaforico) della traccia ed il segno distruttivo della discontinuità storica¹⁶⁸. L'estremo anti-soggettivismo si rovescia nel recupero della funzione soggettiva della costruzione, che non dimentica, tuttavia, il proprio afflato verso l'oggettività, la quale è custodita dalla condizione dimidiata del soggetto: il suo spazio di riflessione è diminuito al punto che il mondo delle cose appare concentrato nell'arco dell'apparizione dell'immagine, la quale può essere colta quindi solo nello spazio dell'infinitesimale, del punto minimo¹⁶⁹. Viene quindi presentata qui l'affinità di seconda natura, la corrispondenza, tra lo spazio minimo dell'effimero ed il *locus* minimo dell'individuo. Tale affinità si ripercuote sulla costituzione dello spirituale nell'opera d'arte, il cui tratto d'elezione è sancito dal sentimento del sublime, da un lato, e dalla mimesi implicata nella tecnica, dall'altro¹⁷⁰. Se il primo annette all'esperienza estetica la cogenza dell'obiettività dell'opera nell'individuazione del dolore¹⁷¹, la seconda informa l'opera d'arte del peculiare ricompimento soggettivo della concrezione, della figura integra dell'*imago*¹⁷². La condizione del soggetto ricade nella natura del soggetto estetico, il quale, nella compenetrazione tra principio spirituale e mimesi mediata dalla riflessione seconda, riscatta l'estraneazione dell'opera dovuta all'apparenza del sempre-uguale con la contezza, suggellata dalla tecnica, della riconduzione dell'universale nelle maglie della singolarità come universalità innervata del contrasto e della composizione tra esperienza metafisica ed esperienza spirituale.

È possibile, perciò, tracciare il cambiamento di attitudine nei confronti delle categorie di gioco e sublime nei seguenti termini. Nel caso di Adorno, è possibile riscontrare una crescente attenzione verso il portato del gioco: egli ne accerta la caratteristica ambiguità, sotto il portato della convenzione. In essa si presenta il carattere di gioco che nella maschera manifesta il tratto illuministico di trasfigurazione della mimesi, come l'opera d'arte riproduce al suo interno un brandello di illuminismo nella necessaria distanza estetica nell'apparenza. Adorno, mentre sancisce una netta separazione tra l'ambito degli scopi e quello dell'arte, esasperata nel dominio del gioco all'interno dell'opera d'arte, ne accerta l'inevitabile coesistenza. Benjamin, conseguentemente alla propria analisi del gioco, si impegna a farne il cardine della dottrina del ricordo e della rammemorazione nello *Jetzt*. Osservare ciò che si cela nell'attimo significa impiegare la dialettica capace di capovolgere la visione del dato storico immutato e di scorgere in esso l'origine in quanto idea riflessa ed intermittente, che accomuna tanto il giocatore d'azzardo, quanto il *flâneur* ed il collezionista. Perciò il nuovo può comparire sullo sfondo dell'abitudine e della ripetizione, caratteristiche del gioco, attingendo dallo spazio della *mémoire involontaire*. L'amplificazione apportata da Benjamin al concetto di gioco consente di enucleare il primo momento di una dottrina dell'esperienza che si rivolge al frammentario come *incipit* allegorico e come teologia dell'infernale: ciò consente di tracciare un'affinità tra il *Passagen-Werk* e l'*Origine del dramma barocco tedesco*. Per Adorno, il gioco rimane confinato ambigualmente nella sfera della prassi e proprio tale evenienza può manifestare la sua importanza raffrontandolo con Benjamin. Il frammento in quanto rovina è ciò che comporta la casualità dell'impulso mimetico di contro all'arbitrarietà assegnata ad

¹⁶⁷ Cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, cit., pp. 121-126.

¹⁶⁸ Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, cit., pp. 114-116, 144-146. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia (appendice)*, cit., [ad V], B 3, p. 512.

¹⁶⁹ Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetik (1958-1959)*, cit., p. 110.

¹⁷⁰ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 152.

¹⁷¹ Cfr. Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, pp. 170-173; G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, cit., pp. 157-161.

¹⁷² Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, cit., pp. 106-108.

esso da parte dell'universale irrigidito in forma, ed è ciò che contrasta l'apparenza di unità dell'opera.

Ciò rimanda al carattere paradossale dell'esistenza dell'opera, come cosa in sé e procedimento di concrezione, che è rivelato dalla formula kantiana della «conformità a scopi senza scopo». L'ingresso del sublime nell'arte collima per Adorno con la rilevanza e l'ineludibilità del gioco: questo è congenere al motivo della ripetizione e alla rinuncia alla valutazione razionale degli scopi. Il pre-artistico è l'istanza che perpetra l'estetica formalistica e la connessione dell'arte a mezzo per scopi, tralasciando ciò che è altro dalla configurazione ideale e tipica. Esso è entrato a far parte dell'arte laddove il sublime si è legato a questa e non più alla natura: ciò coincide con l'estensione del concetto di sublime, che Kant aveva concesso solamente alla natura, come solco di un primo confronto tra soggetto e oggetto, tra la ὑβρις del primo (gioco) e la cogenza del secondo (sublime). L'organizzazione interna dell'opera, come configurazione ad essa immanente a partire dall'unità dei frammenti, è tale solo grazie alla configurazione, al modello della razionalità. Da tale conformità a scopi deriva la natura paralinguistica, il momento auratico della manifestazione, e dall'involontarietà del momento mimetico la mancanza di scopo. Tale quadro trova nella dinamica tra vicinanza e lontananza insediata nell'esperienza estetica tratteggiata da Benjamin il luogo privilegiato di determinazione dell'esperienza auratica proprio a partire dalla formula kantiana, tra il necessario velo d'apparenza ed il contenuto di verità. Di qui, l'opera che in sé trema tra natura e libertà, che per Adorno caratterizza la dialettica cui è sottoposto il concetto di sublime nella modificazione occorsa dal gioco, sembra debitrice del contrasto tra la prospettiva del soggetto lirico e l'intermittenza dell'esperienza. Per entrambi, da tali considerazioni si apre la visione della natura sotto il segno della conciliazione, nel bello naturale e nella storia originaria. Lo spazio della riflessione viene recuperato dalla comunicazione dell'allegoria con la categoria del gioco: solo nel gioco dei frammenti raccolti dall'attività dell'allegorico può esplicitarsi la contemplazione (che Benjamin associa alla cosiddetta «mossa cinese») e lo *spleen*, produttore di antichità e riserva della *mémoire involontaire*, si riconcilia con la serietà dell'allegoria nella categoria del gioco.

Il concetto di critica nel romanticismo tedesco, inoltre, offre la cornice all'espressione dell'esperienza frammentata nel lutto, in quanto il concetto di critica immanente all'opera d'arte e la mortificazione non istituiscono, alla maniera di Novalis e Schlegel, l'idea frammentata avulsa dalle sue esemplificazioni. In quanto l'ideale goethiano è in sé l'a priori di una relazione di contenuti molteplici¹⁷³, percepibili nella identificazione non intuitiva della critica – riscattata dalla riflessione soggettiva – con i contenuti nominalisticamente afferrati, ogni opera rimane un frammento che si lascia percepire nell'allegoria, la quale rappresenta lo sviluppo della critica romantica. Il *medium* assoluto della riflessione è la configurazione storica delle forme ed esplicita gli strati non-intenzionali racchiusi in esse in quanto contenuti storici. La storia originaria del XIX secolo, che sperimenta lo sprofondamento infernale dell'esperienza nell'acedia e nell'isolamento del soggetto lirico, può essere stabilita dalla riflessione dell'io. La «esistenza creativa» sorgente dall'atteggiamento del narratore, è l'esempio più calzante in merito. Il recupero di uno specifico spazio di riflessione è in ultimo il fulcro della dottrina di Benjamin, di cui in *Teoria estetica* si presenta il riverbero. Infine, per entrambi sorge, dall'esperienza discontinua della modernità, un secondo linguaggio, inoggettuale ed impoverito, che, proprio per la rinuncia alla *vis* descrittiva, compenetra l'illanguidimento della distanza posta dal soggetto e l'agnizione della cogenza del mondo delle cose, che rinvergono sullo sfondo di immagini dialettiche esprimibili soltanto

¹⁷³ Cfr. W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, cit., «fr. 10», p. 18, «fr. 20», p. 34, «fr. 25», p. 42.

nell'allegoria, per Benjamin, e nella sindrome in sé mossa dell'opera d'arte, per Adorno. Il lato logoro delle cose si insedia nell'immanenza coscienziale per mezzo della caccia e del fiuto per la traccia e si accende al risveglio della facoltà mimetica¹⁷⁴. L'ornamento diviene il modello per la facoltà mimetica, in quanto lo sguardo affisso sulle cose si è cristallizzato nell'arabesco, nell'esposizione formale della storia originaria rappresentata nell'apparenza del mitico come originario. L'ideale del contenuto è trasfigurato nell'idea o critica dell'opera d'arte o dell'evento nel *medium* della storia e del linguaggio nel momento del *déclat*. Come Baudelaire rappresenta, secondo Adorno, il prodromo dello *Jugendstil*¹⁷⁵, così per Benjamin l'*art nouveau* è il complemento del *passage*¹⁷⁶. La furia allegorica tenta di sanare la discrasia tra significato ed espressione nel simbolo, la vita vegetale sonnambolica risuona delle somiglianze non sensibili instaurate nell'allegoresi, che contrasta l'apparenza del simbolo, l'attività straniata ed eroica del *flâneur* e del collezionista immerge l'esperienza nella sfera del sogno¹⁷⁷. Poiché lo *Jugendstil*, per Adorno, e l'*art nouveau*, per Benjamin, si sono dimostrati fallimentari, il primo per il proposito di addurre un senso nel puro segno, la seconda per la stilizzazione dei procedimenti tecnici scaduta nella pubblicità dei manifesti, la percezione estetica dell'illanguidimento dell'istanza soggettiva è, propriamente, conseguenza della contezza del gioco allegorico, che nel lutto trova luogo, e della natura fratta testimoniata dal sublime della bella apparenza nella negatività del frammento.

Bibliografia

- Adorno, Th. W., Benjamin, W., *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- Adorno, Th. W., *Ästhetik (1958-1959)*, in Id., *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, a cura di E. Ortland, vol. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
- *Ästhetische Theorie* (1970), in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di G. Adorno, R. Tiedemann, vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973²; tr. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
 - *Der Begriff der Philosophie. Vorlesung Wintersemester 1951/1952*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. II, 1993, pp. 9-91; tr. it. di P. Ciccarelli, *Il concetto di filosofia*, a cura di Ch. Gödde, intr. di S. Petrucciani, manifestolibri, Roma 2005².
 - *Kierkegaard. Das Konstruktion des Ästhetischen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; tr. it. di A. Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1962.

¹⁷⁴ Cfr. W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 317-318; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [I 1, 3], pp. 224-225; [K 3a, 1], p. 442.

¹⁷⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 345, 430. Cfr. la lettera di W. Benjamin a G. Adorno del 9 dicembre 1938 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 378-379; W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 369-370. Cfr. P. Lauro, *op. cit.*, pp. 54-58; E. Tavani, *L'occhio e l'orecchio del filosofo (commento alle "Tesi sul linguaggio del filosofo", di Th. W. Adorno)*, cit., pp. 67-69; F. Desideri, M. Baldi, *op. cit.*, pp. 91-93.

¹⁷⁶ Cfr. Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., pp. 210-211; cfr. la lettera di W. Benjamin a Th. W. Adorno del 7 maggio 1940 in Th. W. Adorno, W. Benjamin, *op. cit.*, p. 431; W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 404; cfr. W. Benjamin, «Piano dell'opera», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 58-59; Id., *I «passages» di Parigi*, cit., [G 1, 7], pp. 180-181; [S 8, 8], p. 624; [S 9a, 3], p. 626; «h^o, 3», p. 971.

¹⁷⁷ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [J 83a, 3], p. 415; [S 8a, 5], p. 625; [S 10, 1], p. 627.

- *Metaphysik. Begriff und Probleme*, in Id., *Nachgelassene Schriften: Abteilung IV: Vorlesungen*, a cura di R. Tiedemann, vol. 14, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998; tr. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006.
- *Negative Dialektik*, (1966), in Id., *Gesammelte Schriften: Negative Dialektik, Jargon der Eigentlichkeit*, a cura di R. Tiedemann, vol. 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977², pp. 7-411; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.
- *Noten zur Literatur*, (1974), in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, vol. 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990³; S. Givone (a cura di), *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012.
- *Philosophische Terminologie*, in Id., *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, a cura di H. Lonitz, vol. 9, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016; tr. it. di A. Solmi, *Terminologia filosofica*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2007.
- *Prismen* (1955), in Id., *Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen, Ohne Leitbild*, a cura di R. Tiedemann, vol. 10.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 9-287; S. Petrucciani (a cura di), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 2018.
- *Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“*. *Protokolle*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 52-77.
- *Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Amsterdam: de Lange 1937*, in Id., *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften VI*, a cura di R. Tiedemann, K. Schultz, vol. 19, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, pp. 363-365.
- *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990².
- *Um Benjamins Werk. Briefe an Gershom Scholem 1939-1955*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 143-184.
- *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1952; tr. it. di M. Bortolotto, *Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 2008.
- *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Junius, Frankfurt am Main 1973.
- *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in Id., *Gesammelte Schriften: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Drei Studien zu Hegel*, a cura di G. Adorno, R. Tiedemann, vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, pp. 7-245; tr. it. di F. Riccio, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano 2004.

Allerkamp, A., *Ästhetische Zeit(T)räume: Piranesi-Spuren bei Baudelaire und Benjamin*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», a. LXXXVIII, n. 3, 2014, pp. 297-320.

Benjamin, W., *«Annotationen zu Gedichten Baudelaires»*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1137-1150; tr. it. di G. Gurisatti, *«Annotazioni su alcune poesie di Baudelaire»*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 31-46.

- *Aus einer Niederschrift*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1175-81; tr. it. di G. Schiavoni, *Da un testo manoscritto*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 431-437.
- *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di T. Rexroth, vol. IV.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 235-304; tr. it. di E. Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in Id., *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 358-407.
- *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Fassung letzter Hand)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. VII.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, pp. 385-433; tr. it. di E. Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (ultima redazione)*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 17-59.
- *«Blanqui»*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1153-1154; tr. it. di G. Gurisatti, *«Blanqui e l'eterno ritorno»*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 28-30.

- *Briefe*, 2 voll., a cura di G. G. Scholem, Th. W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955; tr. it. parziale di A. Marietti, G. Backhaus, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.
- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. VII.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, pp. 350-384 (*Zweite Fassung*); vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 471-508 (*Dritte Fassung*); tr. it. di M. Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, pp. 45-138.
- *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 511-604; tr. it. di B. Chitussi, *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 633-714, 210-233.
- *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, vol. V, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; E. Ganni (a cura di), *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. IX, Einaudi, Torino 2000.
- *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, vol. I.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 7-122; tr. it. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in Id., *Opere complete: Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-451.
- *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 438-465; tr. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274.
- *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 295-310; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 320-333.
- *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (Paralipomena)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 1021-1041; tr. it. di G. Carchia, *Appendice: appunti sul Surrealismo*, in Id., *Opere complete: Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2006, pp. 215-235.
- *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 137-140; tr. it. di A. Barale, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 357-361.
- *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Tiedemann-Bartels, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 194-199; tr. it. di G. Carchia, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Opere complete: Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, vol. III, Einaudi, Torino 2010, pp. 379-383.
- *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in Id., in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 465-505; tr. it. di E. Filippini, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1934-1937*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VI, Einaudi, Torino 2004, pp. 466-502.
- *Einbahnstrasse*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di T. Rexroth, vol. IV.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 83-148; tr. it. di B. Cetti Marinoni, *Strada a senso unico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, vol. II, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-463.
- *»El mayor monstruo, los celos« von Calderón und »Herodes und Mariamne« von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 246-76; tr. it. di A. Barale, *El mayor monstruo, los celos di Calderón e Herodes und Mariamne di Hebbel. Osservazioni sul problema del dramma storico*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 371-401.
- *Erfahrung und Armut*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 213-219; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369.

- *Fragmente vermischten Inhalts*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, pp. 7-211; H. Riediger, E. Ganni (a cura di), *Frammenti e Paralipomena*, in Id., *Opere complete*, vol. VIII, Einaudi, Torino 2014.
- *Franz Kafka. Zur zehnten Widerkehr seines Todestages*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 409-38; tr. it. di R. Solmi, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 275-305.
- *Hugo von Hofmannsthal, Der Turm, München 1925*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Tiedemann-Bartels, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 29-33; tr. it. di A. Barale, *Recensione a Hofmannsthal, La torre*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 441-445.
- *Kaiserpanorama*, in Id., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, pp. 17-19; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Kaiserpanorama*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 370-371.
- *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Tiedemann-Bartels, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 380-383; tr. it. di A. Marietti Solmi, *Kierkegaard. La fine dell'idealismo filosofico*, in Id., *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 473-475.
- *Kurze Schatten*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di T. Rexroth, vol. IV.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 425-28; tr. it. di G. Schiavoni, *Ombre corte [II]*, in Id., *Opere complete: Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 433-436.
- *Lehre vom Ähnlichen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 204-210; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Dottrina della similitudine*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 141-146.
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 709-739; tr. it. di M. Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, pp. 3-43.
- *Manuskript 1826, Benjamin-Archiv*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 1159; tr. it. di G. Gurisatti, *«L'emergere dell'io»*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 568.
- *Neue Baudelaireana. Unveröffentlichte Fragmente zu einer Neufassung des Flaneurs. Mit einer Notiz von Rolf Tiedemann*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 9-25; tr. it. di G. Gurisatti, *«Il tipo e il valore di scambio»*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 894-906.
- *«Neue Thesen»*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1173-1175; tr. it. di G. Gurisatti, *«Nuove tesi»*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 925-926.
- *Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 740-748; tr. it. di G. Schiavoni, *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, H. Riediger, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 343-351.
- *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 41-42.
- *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, vol. V.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, pp. 45-59; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 372-386.
- *«Plan der gesamten Baudelaire-Arbeit»*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1150-1152; tr. it. di B. Chitussi, *«Piano*

dell'opera», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 57-59.

- *Trauerspiel und Tragödie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 133-137; tr. it. di A. Barale, *Trauerspiel e tragedia*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 351-355.
- *Traumkitsch*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 620-622; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Kitsch onirico*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 317-319.
- *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 691-704; vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1229-1252; tr. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-517.
- *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 605-653; tr. it. di B. Chitussi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 853-893.
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 203-430; tr. it. di A. Barale, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 67-303.
- *Zentralpark*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 655-690; tr. it. di B. Chitussi, *Parco centrale*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 570-597.

Brüggemann, H., *Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2011, pp. 124-133.

Colaiacono, C., "Riflessione" romantica e sperimentazione pre-mediatica, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 9-28.

Desideri, F., « Le vrai n'a pas de fenêtres... ». *Remarques sur l'optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986, pp. 201-215.

- *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, pp. 307-339.
- *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, il melangolo, Genova 2004².
- *Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin*, in M. Ferrari, A. Venturelli (a cura di), *Theodor Wiesengrund Adorno. La ricezione di un maestro conteso*, Leo S. Olschki, Firenze 2005, pp. 119-133.
- *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, tr. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, pp. VII-XLV.
- *Aura ex machina*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, pp. 33-52.
- *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018.

Desideri, F., Baldi, M., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010.

Di Giacomo, G., *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. III, n. 2, 2010, pp. 73-80.

Form, Appearance, Testimony: Reflections on Adorno's Aesthetics, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, in «Discipline filosofiche», a. XXVI, n. 2, 2016, pp. 79-97.

Emden, Ch. J., 'Stückwerk'. *Geschichte und Sammlung bei Walter Benjamin*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», a. LXXIII, n. 1 (Supplement), 1999, pp. 69-91.

- Farina, M., *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Fetscher, I., *Wem schulden wir Gerechtigkeit? Marginalie zu Brecht und Benjamin*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 185-187.
- Garloff, P., «Un concetto romantico di filologia»: forma e intenzionalità nella prima critica letteraria di Benjamin, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 103-121.
- Goebel, E., *Das Hinzutretende. Ein Kommentar zu den Seiten 226 bis 230 der Negativen Dialektik*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 109-116.
- Gordon, P. E., *Adorno and Existence*, Harvard University Press, Cambridge 2016.
- Gurisatti, G., *Benjamin, Adorno e la "fisiognomica"*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. II, n. 2, 2010, pp. 181-191.
– *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Isotta, P., *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Marsilio, Venezia 2018.
- Kohlenbach, M., «Mortificazione» e riflessione. Il Romanticismo nel saggio sul Trauerspiel di Walter Benjamin, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 215-229.
- Kreuzer, J., *Die Beredtheit des Sprachlosen. Zur Kritik der Kommunikation bei Th. W. Adorno und W. Benjamin*, in «Leitmotiv», 2010, pp. 51-69.
- Lauro, P., *Per il concreto. Saggio su Th. W. Adorno*, Guerini e Associati, Napoli 1994.
- Maggi, M., *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017.
- Maj, B., *Logica dell'origine e idee pure tra Benjamin e Cohen*, in S. Besoli, L. Guidetti (a cura di), *Conoscenza, valori, cultura. Orizzonti e problemi del neocriticismo*, Vallecchi, Firenze 1997, pp. 339-360.
- Marino, S., *Aufklärung in einer Krisenzeit: Ästhetik, Ethik und Metaphysik bei Theodor W. Adorno*, Dr. Kovač, Hamburg 2015.
– *Adorno über Kant und das Verhältnis von Ästhetik und Metaphysik*, in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», a. LXV, n. 1, 2017, pp. 67-88.
– *Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*, in Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, a cura di G. Matteucci, S. Marino, tr. it. di S. Marino, Mimesis, Milano 2018, pp. 115-143.
– *Adorno (against Heidegger) on Style and Literary Form in Philosophy*, in «Meta: Research on Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy», a. XI, n. 1, 2019, pp. 233-263.
- Matteucci, G., «Der Artist Valéry» nella teoria estetica di Adorno, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. V, n. 1, 2012, pp. 165-182.
– *La paralinguisticità dell'estetico*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. V, 2012, pp. 21-31.
– *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano 2012.
– *Estetica della moda*, con contributi di S. Marino, G. L. Iannilli, Mondadori, Milano 2017.
– *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in «Rivoluzioni Molecolari», a. I, n. 1, 2017, pp. 36-44.
– *Il jazz in Adorno. Variazioni in serie*, in Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, a cura di G. Matteucci, S. Marino, tr. it. di S. Marino, Mimesis, Milano 2018, pp. 7-22.
- Melberg, A., *Benjamin's Reflection*, in «MLN», a. CVII, n. 3, 1992, pp. 478-498.

- Montanelli, M., *Walter Benjamin and the Principle of Repetition*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. XI, n. 2, 2018, pp. 261-278.
- Moroncini, B., *La forma e il vincolo. Idealismo e materialismo nella dissertazione sulla critica romantica di Walter Benjamin*, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 123-168.
- Nomura, O., *Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno*, in K. Garber, L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, vol. 1, Wilhelm Fink, München 1999, pp. 391-408.
- Pauen, M., *Der Protest ist Schweigen. Zur Benjamin-Rezeption Th. W. Adornos*, in K. Garber, L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, vol. 3, Wilhelm Fink, München 1999, pp. 1428-1452.
- Payot, D., *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, Klincksieck, Paris 2018.
- Pinotti, A., *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, pp. 161-180.
– *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin* (a cura di), Einaudi, Torino 2018.
- Quadrio Curzio, G., *Metafisica oltre l'oggetto immaginario. La costruzione del lutto come risposta alla contingenza del mondo moderno nel Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, in B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 29-58.
- Sagnol, M., *Les « Passages parisiens » comme Trauerspiel*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986, pp. 641-657.
- Schiavoni, G., *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Mimesis, Milano 2016.
- Schröder, Th., *Eschatologie und Parataxis. Adornos naturgeschichtliches Motiv*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 78-92.
- Schwarz, M., *Ein beschlagener Bürohengst. Der neue Advokat von Kafka und seine Aufnahme bei Benjamin*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 188-195.
- Schweppenhäuser, H., *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens*, Klampen, Lüneburg 1992.
– *Benjamin über Gerechtigkeit. Ein Fund in Gershom Scholems Tagebüchern*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. IV, 1995, pp. 43-51.
- Szondi, P., *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, in Id., *Schriften*, a cura di J. Bollack, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978; tr. it. di G. Lunari, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, a cura di C. Cases, Einaudi, Torino 1962.
- Tavani, E., *L'occhio e l'orecchio del filosofo (commento alle "Tesi sul linguaggio del filosofo", di Th. W. Adorno)*, in «Rivista di estetica», a. XXXI, n. 37, 1991, pp. 39-72.
– *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1994.
– *L'esperienza estetica come esperienza di immagini: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico», a. II, n. 2, 2010, pp. 163-179.
- Tiedemann, R., *»Gegenwärtige Vorwelt«. Zu Adornos Begriff des Mythischen (I)*, in «Frankfurter Adorno Blätter», a. V, 1998, pp. 9-36.
- Velotti, S., *Aura e libero gioco*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, pp. 221-233.
- Weidmann, H., *Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit*, in «MLN», a. CVII, n. 3, 1992, pp. 521-547.

Zaccarello, B., *Inattualità della tradizione e classicità a venire: Valéry nelle letture di Benjamin e Adorno*, in F. C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata 2007, pp.185-220.