

A ‘Hidden’ Model? Theodor W. Adorno’s Baudelaire

Gabriele Gallina

(Universität Bonn – Sorbonne Université)

This article explores the relationship between Charles Baudelaire and Theodor W. Adorno, arguing that Baudelaire functions not merely as an object of interpretation but as a concealed model within Adorno’s philosophical project. Through close readings of a broad range of Adorno’s philosophical, aesthetic, and literary-critical writings, the article demonstrates that central categories in his thought such as *Erscheinung*, allegory, constellation, negativity, metaphysical experience, reification, and non-identity are deeply informed by Baudelaire’s poetic articulation of the modern. The poet’s dialectic of the transient and the eternal, together with his acute awareness of commodified modern life, emerges as a historical image that informs Adorno’s aesthetics and social critique alike. The poet of *Les Fleurs du mal* is therefore not merely a privileged interlocutor, but a condition of possibility for Adorno’s philosophy of non-identity: melancholy, disgust, allegory, and decay become theoretical constellations through which dialectic articulates truth in and through the negative.

Il saggio indaga il rapporto tra Charles Baudelaire e Theodor W. Adorno, proponendo di leggere il poeta non solo come oggetto di interpretazione, ma come modello nascosto (*ca-ché*) della filosofia adorniana. Attraverso un confronto trasversale con scritti filosofici, estetici e critico-letterari di Adorno, l’articolo mostra come categorie centrali del pensiero di Adorno – *Erscheinung*, allegoria, costellazione, negatività, esperienza metafisica – trovino in Baudelaire una prefigurazione decisiva. La modernità baudelairiana, fondata sulla tensione tra effimero ed eterno e sulla consapevolezza della reificazione mercantile, diviene per Adorno un’immagine storica capace di orientare tanto la teoria dell’arte quanto la critica della società. Il poeta de *I fiori del male* non è dunque soltanto un interlocutore privilegiato, ma una condizione di possibilità per il pensiero adorniano del non-identico: nella malinconia, nel disgusto, nell’allegoria e nella figura della caducità si delinea una costellazione teorica che alimenta la dialettica e la sua ricerca di verità nel negativo.

KEYWORDS: *Allegory, Art and Reality, Disgust, Metaphysical Experience, Modernity*

Gabriele Gallina, *Un modello ‘caché’? Il Baudelaire di Theodor W. Adorno*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 107-140

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.05



Open Access



Un modello ‘caché’? Il Baudelaire di Theodor W. Adorno

Gabriele Gallina

(Universität Bonn – Sorbonne Université)

INTRODUZIONE

La relazione tra Baudelaire e Adorno non è finora stata debitamente presa in esame né da parte della critica baudelairiana né da parte di quella adorniana, le quali si sono limitate a segnalare delle affinità tra il poeta e il filosofo mentre erano indaffarate con altro, senza perciò approfondire veramente la questione. In un suo vecchio studio sui paradossi dell’arte moderna Antoine Compagnon (uno specialista di Baudelaire) ha infatti riconosciuto la vicinanza del «punto di vista di Adorno» alla «modernità baudelairiana»¹; mentre Robert Kaufman (esperto di Adorno), all’interno di alcuni suoi saggi sulla lirica nella modernità², ha sì rimarcato l’assoluta centralità di Baudelaire come poeta moderno *par excellence* agli occhi del filosofo francofortese (così come a quelli di Benjamin), ma non ha poi esplorato l’ampia gamma di questioni che effettivamente collegano queste due figure. Kaufman ha basato la sua analisi su un unico, breve, testo di Adorno³, prendendo in considerazione la relazione teoretica tra lirica e pensiero filosofico nel mondo industrializzato. Per quanto suggestive, le sue riflessioni – come d’altronde già quelle dello stesso Compagnon – toccano solo incidentalmente il nesso Baudelaire-Adorno, che non viene davvero svolto. In Italia, un intellettuale *sui generis* come Roberto Calasso ha

1 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), trad. it. di Giovanna Ferrara, *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 75.

2 Robert Kaufman, *Adorno’s Social Lyric, and Literary Criticism Today. Poetics, Aesthetics, Modernity*, in *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. by Tom Huhn, CUP, Cambridge 2004, pp. 354-375; Id., *Lyric Commodity Critique, Benjamin Adorno Marx, Baudelaire Baudelaire Baudelaire*, in «PMLA», 123 (2008), 1, pp. 207-215.

3 Cfr. Theodor W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1957), trad. it. *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I: 1943-1961, trad. it. di Alberto Frioli – Enrico De Angelis – Giacomo Manzoni – Enrico Filippini, introd. di Sergio Givone, Einaudi, Torino 1979, pp. 46-64.

suggerito⁴ che Adorno si è fatto carico, tramite i *Minima moralia*⁵, della *promesse de bonheur*, la promessa di felicità di Baudelaire (già di stendhaliana memoria).

A questo stato dell'arte 'minimo' occorre quindi aggiungere i recenti lavori di Joseph Acquisto, il solo ad aver approcciato frontalmente la questione con il suo *Reading Baudelaire with Adorno*⁶, nel quale l'autore si propone però – appunto – di 'leggere' Baudelaire con Adorno e non tanto, invece, di analizzare la presenza di Baudelaire nel corpus adorniano o di riflettere sull'eventuale ruolo di modello svolto dal poeta de *I fiori del male*⁷ all'interno della filosofia di Adorno. Ciononostante, il libro di Acquisto, oltre a rappresentare a tutti gli effetti uno studio pionieristico sulla specificità di questo rapporto, fornisce, come si mostrerà a breve, una serie di indicazioni molto utili per inquadrare adeguatamente la questione.

I.

Parlare di modelli in riferimento al pensiero di Adorno è di per sé altamente problematico: la riflessione su cosa debba intendersi per modello in Adorno spazia dai suoi scritti giovanili fino alla tarda *Dialettica negativa*⁸ e, data la sua mole, non è certo possibile renderne conto in questa sede in maniera esaustiva. Oltre a ciò, si pone il problema della validità di uno studio che rivendica in Baudelaire un modello per Adorno: il pensatore tedesco è uno dei maggiori filosofi del XX secolo e il suo pensiero è abitualmente ricondotto a numerose fonti filosofiche (da Hegel a Marx, da Nietzsche a Freud, da Weber a Lukács e Benjamin), per tacere del problematico rapporto con la fenomenologia e del vasto versante musicologico. Inoltre, sebbene

4 Cfr. Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008.

5 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, trad. it. di Renato Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 2015. Anche Doris Kolesch ha proposto un simile parallelo, confrontando lo stile compositivo dei *Minima moralia* con i poemetti in prosa dello *Spleen di Parigi*, in quanto esempio di scrittura della frammentazione del soggetto nella modernità. Cfr. Doris Kolesch, *Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*, Passagen, Wien 1996.

6 Joseph Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno. Dissonance, Subjectivity, Transcendence*, Bloomsbury, New York 2023 (trad. di chi scrive).

7 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857), trad. it. di Giuseppe Montesano, *I fiori del male*, Bompiani, Milano 2022.

8 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), trad. it. di Pietro Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

la presenza di Baudelaire sia massiccia nel corpus adorniano, non esiste un testo di Adorno⁹ dedicato univocamente a questo poeta. Se la domanda «perché Baudelaire?» sorge quindi spontanea, occorre qui innanzitutto tentare di delineare la specificità dell'apporto di quest'ultimo.

È infatti nota la distinzione tra arte tradizionale, arte d'avanguardia e arte moderna che Adorno articola nella sua *Teoria estetica*¹⁰ in riferimento al nodo arte-realtà e segnatamente in merito alle questioni della forma e dell'autonomia dell'arte. Come spiega Giuseppe Di Giacomo, secondo Adorno, all'interno dell'arte tradizionale arte e vita – opera e cosa – sono separate e «l'opera d'arte è caratterizzata dai requisiti della bellezza e dell'eternità»¹¹; in quella d'avanguardia, dove «non si fa distinzione tra arte e vita, ovvero tra arte e realtà, la negazione

9 Nella lettera a Lotte Tobisch del 19 gennaio 1968 Adorno afferma tuttavia di avere tenuto un «*improvisierten Vortrag*» ('conferenza improvvisata') pochi giorni prima a Parigi all'interno di un congresso su Baudelaire, i cui atti sono stati in parte raccolti e pubblicati dalla rivista «*Preuves*», 207 (1968). In quest'ultima, come nelle liste degli *Improvisierten Vorträge* degli anni 1967 e 1968 conservati al Theodor W. Adorno Archiv non sembra, purtroppo, essere rimasta traccia di questo intervento. Sulla partecipazione di Adorno a questo convegno nel gennaio del 1968, uno dei tanti organizzati tra il 1967 e il 1968 per celebrare il centenario dalla morte di Baudelaire (1867), cfr. Gabriele Gallina, *Effetto Baudelaire: Theodor Adorno a cent'anni dalla morte del poeta delle Fleurs du mal*, in «*Suite française*», 7 (2024), pp. 25-42, disponibile online, <<https://suitefrancaise.labcd.unipi.it/effetto-Baudelaire-Theodor-Adorno-a-centanni-dalla-morte-del-poeta-delle-fleurs-du-mal/>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026). Cfr. anche Theodor W. Adorno – Lotte Tobisch, *Der private Briefwechsel*, hrsg. v. Bernhard Kraller – Heinz Steinert, Droschl, Graz 2003, pp. 218-220; lettera di Adorno a Kolisch del 30 gennaio 1968, in Theodor W. Adorno – Rudolf Kolisch, *Briefwechsel 1926-1969*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2023, pp. 681-683; cfr. inoltre, per i toni di scherno utilizzati da Adorno nei confronti del convegno baudelairiano, lettera di Adorno a Lenk del 9 gennaio 1968, in Theodor W. Adorno – Elisabeth Lenk, *Briefwechsel 1962-1969*, edition text+kritik, München 2001, p. 136. Nella lettera – inedita – del 22 gennaio 1968 a Marie Luise Borchardt, Adorno qualifica addirittura come «grotesco» l'idea di un congresso del genere, probabilmente a causa del fatto che nessuno dei partecipanti aveva preso in considerazione gli studi di Benjamin sull'argomento e che l'evento era eccessivamente polarizzato sulla critica d'arte di Baudelaire, compiendo un'impropria e distorsiva settorializzazione del poeta; cfr. Theodor W. Adorno Archiv, Briefe, Frankfurt a.M., 0171.

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri – Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

11 Giuseppe Di Giacomo, *Forma e riflessione nel romanzo moderno*, in «*Revue internationale de philosophie*», 2 (2009), 248, pp. 137-151: 141. Cfr. anche Id., *Arte e realtà nella produzione artistica del Novecento*, in «*Paradigmi*», 2 (2010), pp. 87-104; Id., *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «*Idee*», 58 (2005), pp. 93-112; Id., *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in Theodor W. Adorno (1903-2003): *l'estetica – l'etica*, a cura di Elio Matassi – Elena Tavani, «*Cultura tedesca*», 26 (2004), pp. 103-121.

dell'autonomia artistica»¹² conduce invece a «confondere opera e cosa, con la conseguente perdita di quei requisiti di bellezza ed eternità ai quali anche l'arte moderna rinuncia, pur mantenendo l'autonomia dell'opera»¹³. Mentre, nel caso dell'arte moderna, «l'opera è, sì, una cosa ma a differenza di quest'ultima [dell'arte di avanguardia] ha una forma, che ne garantisce l'autonomia distinguendola dalle altre cose»¹⁴. Il critico sostiene quindi che «se per Adorno l'arte tradizionale appartiene irrimediabilmente al passato e l'arte d'avanguardia deve essere rifiutata, quella definita 'moderna', i cui maggiori rappresentanti sono per esempio Kafka, Beckett, Schönberg, costituisce nella sua paradossalità l'unica forma d'arte che oggi sia valida e legittima»¹⁵; aggiungendo inoltre poco sotto che «l'arte moderna, nell'accezione di Adorno, deve rinunciare a quei valori che hanno sempre caratterizzato l'arte tradizionalmente intesa, quali l'eternità e la bellezza, vedendo nell'opera qualcosa di caduco e di privo appunto di bellezza»¹⁶. La figura di Baudelaire interviene a complicare questo scenario: la sua idea di arte, per come viene esposta nel saggio *Le Peintre de la vie moderne*¹⁷, fonda infatti la modernità nel segno di un'ossimorica duplicità costitutiva. L'arte moderna si scopre rinviata a ciò che è effimero ma, al tempo stesso, pretende di estrarre (*dégager*) quanto è proprio all'arte tradizionale, ovvero gli elementi di bellezza ed eternità, proprio a partire dal fugace. O meglio: il bello, ancorché si offra alla percezione tramite una «unità dell'impressione»¹⁸, è, nella concezione di Baudelaire, caratterizzato da una tensione strutturale fra un elemento eterno (*éternel*), invariabile e uno relativo (*relatif*), «occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione»¹⁹. Da qui consegue anche l'apertura di credito da parte dell'arte (che da Baudelaire si dipana fino all'arte d'avanguardia) nei confronti della quotidianità, col rischio però di ridurre l'opera a mera cosa tra le cose.

12 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, cit., p. 141.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ivi*, p. 142.

17 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, ann. par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1976, pp. 683-724, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1272-1319.

18 «unité de l'impression», *ivi*, p. 685; trad. it. cit., p. 1274.

19 «circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion», *ibidem*.

A rigor di logica, tuttavia, come si vedrà meglio in seguito, la posizione di Baudelaire rappresenta un problema se osservata dalla prospettiva di Adorno in quanto è intenta a salvare – sia pure nel fattore più caduco – l'elemento eterno che, come si è detto, appartiene invece per il filosofo «irrimediabilmente al passato»²⁰. Eppure, almeno rispetto a due su tre dei, per così dire, campioni adorniani della modernità evocati da Di Giacomo nel brano riportato, ossia Kafka e Beckett, Baudelaire è spesso additato dal filosofo come inaggirabile termine di comparazione – per tacere dei numerosissimi paragoni proposti da Adorno tra Baudelaire e molti altri artisti e pensatori della modernità con cui egli si confronta, da Mallarmé a Valéry e Proust, da Heine a George e Hofmannsthal, da Beethoven a Wagner, fino almeno a Mahler. Nell'opera di Beckett, al quale, com'è noto, il filosofo avrebbe voluto dedicare la postuma *Teoria estetica*, era secondo Adorno rinvenibile financo «tutto Baudelaire, come se l'avesse interamente sussunto»²¹.

Sono inoltre ben ascrivibili alla concezione baudelairiana dell'attimo alcuni di quelli che secondo Giovanni Matteucci rappresentano i «concetti cardine» di *Teoria estetica*, ovvero il carattere di «manifestazione» («*Erscheinung*»)²² dell'arte e, poniamo, quello di *apparition*: la *Erscheinung* indica infatti «la paradossale unità, in una creazione, tra ciò che è fuggevole e ciò che è conservato. Ciò che è fuggevole rivela la propria fugacità solo se vive della manifestazione, evitando di fungere da sintomo di qualcosa di sussistente al di là della manifestazione. [...] [È] una tale fugacità che elude le logiche di dominio vigenti, le quali ipostatizzano le oggettualità al fine di renderle funzionali e interscambiabili nel consumo»²³. Sebbene questa descrizione appaia molto affine alla dinamica percettiva tracciata da Baudelaire in relazione all'opposizione – almeno apparente – tra la duplicità costitutiva del bello e l'unità della sua impressione, si badi che nella concezione di Adorno tende invece a venire meno il momento 'invariabile'. L'*apparition* è infatti ciò che preserva l'opera d'arte dal «decadimento nella mera realtà reificata»²⁴; essa prevede che l'apparenza dell'opera venga

20 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, p. 141.

21 Theodor W. Adorno, *Optimistisch zu denken ist kriminell. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett* (1968), trad. it. di Taddeo Roccasalda, *Essere ottimisti è da criminali*, in Id., *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, L'Orma, Roma 2019, pp. 15-90: 45.

22 Fabrizio Desideri – Giovanni Matteucci, *Introduzione*, in Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., pp. ix-xxxiv: xxiv.

23 *Ibidem*.

24 *Ivi*, p. xxv.

«determinata per se stessa»²⁵: è l'istante di Baudelaire che si offre in quanto tale e stabilisce le geometrie del rapporto ambiguo che l'arte intrattiene col reale. L'opera d'arte, in virtù del suo fuggevole carattere manifestativo, è perciò «meno del reale, poiché ha solo il carattere del possibile»²⁶, ma al tempo stesso è «anche più del reale, attestando tale possibilità»²⁷; l'opera, spiega ancora Matteucci, possiede una «bivalenza positiva che verrebbe meno se il possibile fosse brutalmente traducibile in un qualche reale»²⁸. Tuttavia, anche secondo Adorno sussiste un ineliminabile momento di «fatale reificazione che deriva dalla necessaria incarnazione nell'opera»²⁹: l'opera d'arte moderna vive di un paradosso che consiste, secondo Di Giacomo, nel fatto che il suo contenuto di verità minaccia di distruggere il «fondamento stesso della forma artistica, vale a dire l'apparenza in quanto finzione»³⁰, mentre è invece proprio la sua apparenza a «mostrarsi necessaria, perché è su di essa che si fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica e insieme la loro negatività costitutiva in rapporto al reale»³¹. Matteucci sottolinea inoltre la tendenza dell'arte a «far valere l'apparenza nella sua contingenza, arrestandola sulla soglia della reificazione compiuta, della liquidazione della sua irrealtà»³², nonché il «dissidio inappianabile tra la salvaguardia dell'irrealtà e la negazione di essa, ossia tra un'apparenza che non si ancora in nessuna sostanzialità effettiva e il manifestarsi di tale apparenza sempre solo in una concreta configurazione»³³.

In definitiva, un'opera che fosse «compiutamente conciliante e perfettamente conciliata non sarebbe un'opera d'arte, ma oggetto reificato, merce»³⁴, perciò l'impostazione baudelaيرية resta pertinente e fondante della concezione di Adorno, malgrado le riserve espresse dal filosofo sul suo lato invariante. Anche Adorno deve infatti giocoforza ammettere che l'arte è legata a un momento di reificazione e che anzi essa è tenuta a correre un rischio del genere proprio in quanto è unicamente a partire da questo tipo di basi che si sprigiona la sua *Erscheinung*. D'altronde, in uno dei suoi testi su *Alban Berg* (il

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, cit., p. 142.

31 *Ibidem*.

32 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, cit., p. xxv.

33 *Ibidem*.

34 *Ivi*, p. xxvi.

quale aveva trasposto in musica il ciclo di poesie sul vino de *I fiori del male*), il fatto che Baudelaire mette l'accento anche sull'elemento eterno del bello, e non soltanto sulla sua componente caduca, viene in parte 'accolto' da Adorno e inteso come una rappresentazione classicheggiante della reificazione³⁵.

Al centro della ricezione di Baudelaire da parte di Adorno si trova, si diceva, il rapporto che rispettivamente poesia e filosofia intrattengono con la realtà, al quale occorre aggiungere la stessa relazione di filosofia, arte e poesia. In una delle sue conferenze giovanili³⁶, Adorno aveva criticato quelle posizioni che intendevano associare la filosofia alla poesia sulla base del fatto che la prima non si avvallesse di «concetti prettamente scientifici»³⁷. In questo modo, paventava il filosofo, la «non obbligatorietà di fronte alla verità»³⁸ di una siffatta filosofia poetica sarebbe «superata solamente dalla sua estraneità all'arte e dalla sua inferiorità estetica»³⁹; detto altrimenti, non soltanto la filosofia, una volta diventata poesia, avrebbe perso agli occhi di Adorno il suo compito specifico, ovvero quello di occuparsi della verità, ma avrebbe anche sofferto il confronto con la poesia sul piano squisitamente estetico. Tuttavia, le cose sono più complesse di così e sebbene il filosofo si fosse premurato di distinguere nettamente tra poesia e filosofia sulla base del rapporto con la razionalità e le conseguenti pretese conoscitive della verità, egli è, in questo fedele a Hegel, l'ultimo a disconoscere il contenuto di verità di arte e poesia. Nella *Teoria estetica* abbonderanno infatti i riferimenti a Hegel circa l'arte come «manifestazione della verità»⁴⁰, così come le lodi nei confronti del filosofo di Stoccarda, il quale, «in uno dei più grandiosi luoghi dell'Estetica, ha stabilito che il compito dell'arte è di appropriarsi di ciò che è estraneo»⁴¹. La filosofia è dunque sistematicamente rinviata

35 Cfr. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (1968), trad. it. di Paolo Petazzi, *Alban Berg. Il maestro della minima transizione*, Orthotes, Napoli 2019, p. 168.

36 Theodor W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), trad. it. *L'attualità della filosofia*, in Id., *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, a cura di Mario Farina, Mimesis, Milano 2020, pp. 65-112. Il curatore della traduzione italiana osserva che Adorno accenna lì a questioni precedentemente discusse nel suo lavoro su Kierkegaard, al quale si viene rinviati: Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1962), trad. it. di Alba Bürger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983, pp. 21-27.

37 V. la nota del curatore in Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., pp. 82-83.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, p. 83.

40 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 425.

41 *Ivi*, p. 429.

all'arte in quanto luogo d'elezione del nuovo nonché di espressione del contenuto di verità. A differenza di Hegel, però, per il quale, come ha osservato Matteucci, «era la ragione nella sua affermativa auto-identità ciò da cui doveva emergere la tessitura dialettica della realtà»⁴², per Adorno «tale tessitura affiora in virtù dell'antitesi ineliminabile tra il pensiero e ciò a cui esso si volge, nella misura in cui quest'ultimo non si risolve senza residui nel pensiero stesso a causa della propria irriducibile eterogeneità, della propria negatività»⁴³. Alla positività del negativo di Hegel Adorno contrappone la negatività dell'estetico, «sede del particolare»⁴⁴, dove si palesa l'insufficienza di ogni pretesa universalizzante e affiora una contraddizione non risolutiva, immanente alle cose. È su questa paradossalità contraddittoria che gioca l'arte moderna di Baudelaire e la sua volontà di volgersi all'effimero e di inglobare artisticamente il quotidiano. Da questa apertura discende, peraltro, come si è accennato, l'arte di avanguardia, la quale risulta a tratti non più distinguibile dalle cose e incorre perciò nella deriva di una reificazione totale, perdendo la tensione formale che preserva invece l'arte moderna. Come ricorda Matteucci, la «crisi in cui si dibatte la caoticità dell'arte contemporanea dopo le sperimentazioni delle avanguardie e delle post-avanguardie novecentesche»⁴⁵ è stata letta da Adorno «seguendo il filo conduttore gnoseologico del nominalismo»⁴⁶, il contrapporsi cioè di «atomiche individualità espressive»⁴⁷ alla dissoluzione delle «categorie assolute»⁴⁸ (*universalia*). Eppure, come viene ben notato, «il collasso degli *universalia* non ha [...] soffocato la ricerca di una mediazione tra particolare e universale»⁴⁹, dimostrata se non altro dall'«ostinato proliferare *come arte* di tali atomi espressivi»⁵⁰: non è un caso perciò se Adorno predilige la modernità facendone il luogo di elezione per cogliere le «dinamiche che hanno pervaso lo sviluppo storico e filosofico dell'arte»⁵¹ e se il filosofo rinvia la ricerca

42 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, p. xxi.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 *Ivi*, p. xxx.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 *Ivi*, p. xxxi.

dell'arte fin nelle «pieghe della particolarità»⁵², la quale si offre «di volta in volta inedita perché critica, irrinunciabilmente aperta al nuovo»⁵³.

Baudelaire, lungi da esser tagliato fuori da questo dibattito che si estende ben oltre il suo tempo⁵⁴, non soltanto lo precorre dettandone le linee di tendenza, come attesta ad esempio in modo magistrale l'esigenza di *nouveau* registrata dalla poesia *Le Voyage*⁵⁵, molto cara a Adorno⁵⁶; ma, a detta del filosofo, ne prospetta già anche la possibile soluzione. Tra i materiali preparatori per le sue lezioni di estetica dei tardi anni Sessanta, il filosofo commenta infatti gli scritti sull'arte di Baudelaire⁵⁷ ribadendo che questi vede (*sieht*) «il problema del nominalismo in connessione con la modernità»⁵⁸ e giunge perfino a supporre (*unterstellen*) che Baudelaire «avesse già l'idea che la soluzione

52 *Ivi*, p. xxx.

53 *Ivi*, p. xxxi.

54 Cfr. tuttavia gli esiti delle ricerche di Elena Tavani su Adorno e la tecnica: a partire dall'analisi del serrato confronto di Adorno con le «opere ultra-moderne» vengono bene messi in rilievo, non soltanto la paradossale ammissione da parte della filosofia adorniana di un'«opera tecnologica autonoma», ma soprattutto il fatto che l'arte tecnologica, potenziandosi «come azione e, indirettamente, come politica [...] si lascia alle spalle (con un certo rammarico di Adorno) quella mimetica del gesto tipica dell'arte moderna che, da Schönberg a Beckett, vigilava sulla non totale sparizione del soggetto e del suo apporto alla mimetica tecnico-artistica». Va da sé che questa liquidazione dell'arte moderna a opera dell'arte tecnologica trascinerebbe con sé lo stesso Baudelaire. Ciononostante, un paragone come quello tra il concetto di «sfrangiamento» (*Verfransung*) fra le arti del tardo Adorno e quello baudelairiano di «corrispondenze», peraltro evocato dal filosofo in uno dei dibattiti seguiti alla sua conferenza su *L'art et les arts* (come anche nei suoi precedenti saggi su Valéry e su musica e pittura), potrebbe rivelarsi fruttuoso e dar prova, anche a quel livello, di una pertinenza forse 'inattesa' di Baudelaire; cfr. Elena Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 159-160, 173; cfr. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), trad. it. di Elena Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Mimesis, Milano 2011.

55 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, ann. par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 3-196: 129-134; trad. it. cit., pp. 426-441.

56 Oltre a citarla spesso nelle sue opere – da *Minima moralia* a *Teoria estetica* – e nei suoi corsi universitari, Adorno tende a usare dei versi tratti da questa poesia (come poi da diverse altre di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) nel suo scambio epistolare, cfr. ad esempio Adorno – Kolisch, *Briefwechsel*, cit., pp. 109-110. Sul problema del nuovo in riferimento alla modernità baudelairiana Adorno torna più volte anche nelle sue lezioni sull'estetica di recente pubblicazione, cfr. Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1961/62), hrsg. v. Anne Eusterschulte – Michael Schwarz, Suhrkamp, Berlin 2025.

57 Adorno sta facendo riferimento in particolare al paragrafo sulla modernità contenuto nel *Peintre de la vie moderne*.

58 «das Nominalismusproblem im Zusammenhang mit der Moderne», Theodor W. Adorno Archiv, Vorlesungen, Frankfurt a.M., p. 11273 (trad. di chi scrive).

al problema del nominalismo potesse essere raggiunta cogliendo la realtà non artistica e accidentale attraverso la forma»⁵⁹. Sebbene si tratti di appunti preparatori a una lezione e non confluiti in un'opera edita, è di notevole rilievo che il problema del nominalismo si dia immediatamente insieme alla questione della modernità di Baudelaire, che quest'ultimo ne fosse ben consapevole e che proprio la disposizione a cogliere per mezzo della forma il reale non artistico potesse già contenere la soluzione allo stesso problema che si era venuto a creare.

II.

Veniamo adesso più specificamente sulla questione del modello. In un suo scritto nato da una conferenza radiofonica, dal provocatorio titolo *Ohne Leitbild*⁶⁰, che può essere reso con un non improprio «senza modello»⁶¹, Adorno risponde negativamente all'invito di trattare la questione delle normatività e dei modelli estetici, spiegando di essere «inadatto ad assumere e usare in senso positivo concetti siffatti»⁶², poiché non gli pare possibile la «formulazione di un'estetica senza invarianti normativo-universale, di qualsiasi specie essa sia»⁶³. È possibile, semmai, discutere di «modelli e norme [...] unicamente come *problema*»⁶⁴. Il filosofo sta sì esponendo il problema del modello in riferimento all'arte, ma quanto va affermando è ampiamente riferibile, in generale, a ciò che altrove indica come «compito della filosofia»⁶⁵ e, in particolare, al suo stesso pensiero; cosa che riguarda tanto più da vicino il suo uso di Baudelaire.

Se secondo il filosofo «per l'arte [...] non ci sono norme all'infuori di quelle che si formano nella logica del suo stesso movimento»⁶⁶, allora «l'unica risposta possibile al bisogno di norme»⁶⁷ è che l'arte, per

59 «Man darf unterstellen, daß bei ihm bereits die Vorstellung prävaliert, daß die Lösung des Nominalismusproblems dadurch gelingen kann, daß die kunstfremde und zufällige Realität durch die Form gefaßt wird», *ibidem* (trad. di chi scrive).

60 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild* (1967), trad. it. di Elena Franchetti, *In luogo di prefazione*, in *Parva Aesthetica*, trad. it. cit., pp. 71-80.

61 Letteralmente «senza immagine-guida».

62 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 71.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 Theodor W. Adorno, *Anmerkungen zum philosophischen Denken* (1969), trad. it. di Mariuccia Agrati, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, in Id., *Parole chiave. Modelli critici*, Milano 1974, pp. 7-20: 9.

66 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 76.

67 *Ivi*, p. 77.

mezzo del confronto con il «materiale che l'artista deve trattare»⁶⁸, si affidi al suo «hic et nunc»⁶⁹, ovvero al suo specifico momento storico. L'artista deve infatti dimostrarsi capace di discriminare all'interno del materiale ciò che è «irrevocabilmente obsoleto»⁷⁰ da ciò che invece è maturato storicamente e va quindi espresso. Similmente, anche il pensiero filosofico viene rinviato da Adorno ad affidarsi alla 'priorità dell'oggetto'. Se il pensiero deve «intendere a fondo ogni innervazione ed esperienza nella considerazione della cosa, per scomparire in essa»⁷¹ ne consegue l'assoluta centralità, per Adorno, del momento materiale dell'esperienza. L'esperienza è portatrice di una negatività che smentisce ogni pretesa di assolutezza da parte della teoria, in un modo però che rinnova «incessantemente»⁷² quest'ultima. Tanto l'arte deve per così dire sprofondarsi nel materiale artistico, nel quale è «sedimentata la storia»⁷³, quanto il filosofo è tenuto a «immergersi nei contenuti cosali, per intuire in essi [...] il contenuto di verità»⁷⁴. Il pensiero filosofico non è tuttavia un mero rispecchiamento dell'esperienza del mondo, ma una sua oggettivazione critica, che passa attraverso la negazione e non giunge a una sintesi definitiva, configurando piuttosto una dialettica aperta, che non ipostatizza la negatività.

È precisamente a questo livello che entra effettivamente in gioco la specificità di Baudelaire in quanto modello per Adorno: nella sua poesia è sedimentata l'esperienza storica del moderno mondo mercificato. Il filosofo ne parla in questi termini nella *Teoria estetica*:

Baudelaire non combatte contro la reificazione né la ritrae; egli protesta contro di essa nell'esperienza dei suoi archetipi, e il *medium* di questa esperienza è la forma poetica. Ciò lo eleva trionfante al di sopra di tutto il sentimentalismo tardoromantico. La sua opera ha il proprio momento nel sinopare la schiacciante obiettività del carattere di merce, che fagocita tutti i residui umani, con l'obiettività dell'opera in sé che viene prima del soggetto vivente: l'opera d'arte assoluta incontra la merce assoluta⁷⁵.

Antonin Wiser ha sostenuto a questo proposito che

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 78.

⁷¹ Adorno, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, trad. it. cit., p. 13.

⁷² *Ivi*, p. 15.

⁷³ Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., pp. 77-78.

⁷⁴ Adorno, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, trad. it. cit., p. 20.

⁷⁵ Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 31 (cors. in or.).

questa sincope è una negazione della negazione: l'opera che precede il soggetto vivente sopravvive alla società mortifera che trasforma ogni vivente in merce. La sua stessa cesura – l'autonomia che la istituisce come un in sé – diviene una lama che penetra l'apparenza di unità temporale e di continuità storica dell'essente. La sincope esprime allora il ritardo o la precipitazione, l'enjambement o il *rejet*, che prolunga il tempo forte sul tempo debole: la discordanza dei tempi⁷⁶.

Tali osservazioni aiutano a chiarire la natura interstiziale della temporalità per mezzo della quale l'opera di Baudelaire diviene invero capace di sottrarsi alla reificazione del tempo e simultaneamente di svelare, tramite la dissonanza, il carattere di apparenza, ossia l'indole narcotizzante – quando non del tutto mortifera – del vigente. Il fatto che Adorno attraverso Baudelaire rinvii a un momento che precede il soggetto vivente va peraltro messo in relazione con un passo analogo e complementare della sua opera, tratto da uno dei saggi delle *Noten zur Literatur*, nel quale il filosofo addita i *Paradis artificiels*⁷⁷ come esempio di una *mimesis* «che precede ogni cosalità [was aller Dinglichkeit vorausgeht]»⁷⁸ e che permette loro di trovare «un focolare attraverso la libertà artistica [künstlerische Freiheit], sottratta alla signoria delle cose [die dem Bahn der Dinge entrückt ist]»⁷⁹: la sua lettura coglie così la tensione mimetica che anima la poesia baudelaيرية e che precede – e presiede –, semmai, l'istituzione di qualcosa come un soggetto e un oggetto, restituendo attualità a quel gesto artistico attraverso una sua adeguata ricezione e facendo cenno in modo obliquo allo spazio estetico. Inoltre, se si rammenta il testo citato poc'anzi sull'arte, mentre Adorno constata che le norme estetiche del passato non sono più in

76 «cette syncope est une négation de la négation: l'œuvre qui précède le sujet vivant survit à la société mortifère qui transforme tout vivant en marchandise. Sa propre coupure – l'autonomie qui l'instaure comme en soi – devient une lame s'enfonçant dans l'apparence d'unité temporelle et de continuité historique de l'étant. Là syncope dit le retard où la précipitation, l'enjambement ou le rejet, qui prolonge le temps fort sur le temps faible: la discordance des temps», Antonin Wiser, *Vers une langue sans terre. Adorno et l'utopie de la littérature*, EMSH, Paris 2014, pp. 172-173: (trad. di chi scrive).

77 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (1860), in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 377-520.

78 Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen* (1960), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 158-202: 199; trad. it. *L'ago declinante di Valéry*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, trad. it. cit., pp. 151-191: 188.

79 *Ibidem*. Sul nesso con Valéry (oltre che con lo stesso Baudelaire), nonché per una discussione più approfondita del tema della *mimesis* in Adorno e ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. Gabriele Gallina, *Éthique et esthétique chez Paul Valéry, à l'aune de Theodor W. Adorno*, in «Studi di estetica», 33 (2025), pp. 173-194.

grado di farsi valere una volta «venuti a mancare i loro presupposti»⁸⁰, Baudelaire, al contrario, risulta tanto più pertinente come modello esperienziale: i suoi ‘presupposti’ – ovvero il confronto col mondo della merce – sono ancora affatto validi per Adorno.

Il poeta e la sua opera possono quindi essere considerati alla stregua delle «immagini storiche»⁸¹, la cui legittimità, spiegava il giovane Adorno in una conferenza, è data «solo per il fatto che la realtà si aggrega intorno a loro in modo convincente ed evidente [...]. Le immagini storiche sono strumenti della ragione umana, maneggevoli e comprensibili anche là dove, come centri magnetici, sembrano trovarsi sul punto di ottenere oggettivamente da sé stesso l'essere oggettivo. Sono modelli»⁸².

Ecco quindi, peraltro, a quale proposito si rivelano pertinenti le indicazioni di Joseph Acquisto su Baudelaire e Adorno annunciate in precedenza: se Acquisto osserva correttamente che «ciò che si può definire la modernità di Baudelaire»⁸³ arriva in seguito a essere «articolata obliquamente da Adorno»⁸⁴, ancora più importante è, a nostro modo di vedere, la notazione secondo la quale non soltanto la filosofia adorniana si presta a «illuminare»⁸⁵ la poesia di Baudelaire, ma anche a venire da quest'ultima «a sua volta illuminata»⁸⁶. Infatti, l'invito del critico a chiedersi «in quali termini la poesia di Baudelaire sia stata una condizione determinante di possibilità per arrivare a pensare lungo le linee delineate da Adorno»⁸⁷ risuona con quanto riportato circa la natura e la funzione dell'immagine storica in un modo che non deve lasciare indifferenti.

A questo proposito, è proficuo mettere in collegamento la riabilitazione dell'allegoria da parte di Baudelaire⁸⁸ sia con la concezione

80 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 74.

81 Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 105.

82 *Ivi*, pp. 104-105.

83 Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., p. 18.

84 *Ibidem*.

85 *Ivi*, p. 24.

86 *Ibidem*.

87 *Ibidem*.

88 Cfr. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999. Non condividiamo invece le tesi sostenute da Compagnon nel suo *Baudelaire devant l'innombrable*, vittima, a nostro avviso, di un eccesso di ‘furore filologico’ nonché di un palese e perlopiù immotivato risentimento contro gli studi baudelairiani di Benjamin: il critico dà prova di un'acredine zelante che è di gran lunga più istruttiva sul suo conto che sul dichiarato oggetto di studio e che con tutta probabilità gli fa perdere di vista il significato globale dell'allegoria in Baudelaire. Antoine Compagnon, *Allégorie ou non sequitur*, in Id., *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, Paris 2018, pp.

dell'arte di Adorno che con la costellazione in quanto metodo allegorico-filosofico da lui utilizzato. Secondo il filosofo la pratica artistica è infatti caratterizzata da una negatività che consiste – letteralmente – in un «fare delle cose che non sappiamo cosa siano»⁸⁹ e che conferisce all'opera «carattere di segno»⁹⁰. Ciò si verifica, esattamente come nel caso dell'allegoria, tramite «una rottura tra sé e tutto ciò che essa vuole indicare»⁹¹. Nonostante Adorno osservi il «venire meno dell'intenzione nel costituirsi dell'opera»⁹², questo non vuole certamente significare che venga meno la soggettività. Piuttosto, come ribadisce Matteucci, nel pensiero di Adorno il soggetto resta «essenziale per la realtà dell'arte»⁹³ in quanto la manifestazione della cosa nella sua oggettività è possibile solo grazie alla «mediazione soggettiva»⁹⁴, fermo restando il fatto che «l'artista è privo della titolarità del processo produttivo»⁹⁵. Quest'ultimo scaturisce invece dai vincoli interni all'opera stessa, la quale per così dire detta la propria necessità. L'opera d'arte è quindi paragonabile a un «divenire che sollecita componenti soggettuali collocate al di là della volontà consapevole dell'artista, e nondimeno efficaci proprio perché soggettuali»⁹⁶ e corrisponde tanto più intimamente al proposito baudelaireiano individuato da Adorno di «oggettivare nell'opera innervazioni irrazionali, inconscie, con la forza dell'Io, quindi razionalmente»⁹⁷.

Per quanto riguarda l'uso della costellazione, occorre invece rammentare che, seppure l'idea di allegoria elaborata dal giovane Adorno sia debitrice del lavoro sul *Trauerspiel*⁹⁸ di Walter Benjamin,

149-190. Cfr. Hans Robert Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in «Belfagor», 35 (1980), 5, pp. 501-516.

89 Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in Id., *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, pp. 628-641; trad. it. *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in «Il Verri», 3 (1969), pp. 6-18: 11.

90 *Ibidem*.

91 *Ivi*, p. 12.

92 *Ivi*, p. 11. Ad aver attirato l'attenzione in particolare su questo passo di Adorno è la lettura di un vecchio articolo, al quale si rinvia senz'altro, di Alessandro Baricco, *Scrittura, memoria, interpretazione. Note sulla Teoria estetica di Th. W. Adorno*, in «Rivista di estetica», 9 (1981).

93 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, cit., p. xxv.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*.

96 *Ibidem*.

97 Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 161.

98 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2022; trad. it. di Francesco Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1997.

quanto riportato su Baudelaire e la sua opera come immagini storiche è tuttavia strettamente connesso alla constatazione di fondo dalla quale la proposta filosofica di Adorno prende le mosse. Il fatto, cioè, che occorre «rinunciare all'illusione [...] che sia possibile afferrare la totalità del reale con la forza del pensiero. [...] La realtà, come realtà intera, si presenta al conoscere unicamente in modo oppositivo, perciò la speranza di ottenere una realtà giusta e corretta offre solo frammenti e rovine»⁹⁹. In un mondo frammentato non è più possibile pensare che per frammenti. Anzi, è proprio l'osservazione Benjaminiana raccolta da Adorno, secondo la quale la natura si mostrava «come un'eterna caducità»¹⁰⁰ agli occhi dei poeti allegoristi barocchi (di cui Baudelaire, al netto delle differenze¹⁰¹, è senz'altro erede), a rivestire una grande importanza per la presente argomentazione: solo «lo sguardo saturnino»¹⁰² del poeta è capace di riconoscere nella natura un'allegoria della storia. Soprattutto, la figura malinconica di Baudelaire¹⁰³, che è poi specifica della modernità, nonché la sua consapevolezza circa la storicità del mondo percepito, sottolinea in particolare il processo di progressiva mercificazione di quest'ultimo. L'allegoria, inoltre, al pari dell'immagine storica, non va intesa come qualcosa di «astratto e casuale»¹⁰⁴; al contrario, spiega il filosofo (in un'altra sua conferenza giovanile), «ciò che si svolge nel suo spazio [spazio allegorico], ciò che si esprime attraverso di essa, non è altro che un rapporto storico. Il tema dell'allegoria è essenzialmente la

99 Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., pp. 65-66.

100 Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), trad. it. *L'idea della storia naturale*, *ivi*, pp. 113-158: 141.

101 Cfr. le numerose osservazioni di Benjamin sull'allegoria di Baudelaire contenute in *Parco centrale* (*Zentralpark*, 1974). Può essere qui tuttavia utile rammentare il fatto che «la visione allegorica, che aveva creato uno stile nel Seicento, non era più tale nell'Ottocento», ma, soprattutto, l'osservazione probabilmente più sibillina e forse proprio perciò decisiva, secondo la quale mentre «l'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno [...] Baudelaire lo vede anche dall'interno». Baudelaire non vede il cadavere soltanto «dall'interno», in modo per così dire opposto a quello barocco, bensì anche da quella prospettiva: la sua visione allegorica è complessiva, dialettica. Walter Benjamin, *Zentralpark*, in Id., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 151-186, trad. it. *Parco centrale*, in Id., *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 131-144: 143, 141. Su Baudelaire e il barocco cfr. André Guyaux, *Baudelaire baroque*, in *Adjectif Baudelaire*, ed. par André Guyaux – Luca Pietromarchi, «Cahiers de littérature française», 16 (2017), pp. 49-60.

102 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 141.

103 Adorno parlerà della «mortale malinconia di Baudelaire», cfr. Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 168.

104 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 142.

storia»¹⁰⁵. Sono quindi le stesse costellazioni «a raccogliersi intorno alla fatticità storica concreta che, in connessione con quei momenti, si dischiude nella sua *unicità*»¹⁰⁶, al punto che «tutto l'essere o, per lo meno, tutto l'essere divenuto, tutto l'essere che è stato, si muta in allegoria e, in questo modo, l'allegoria cessa di essere una semplice categoria di storia dell'arte»¹⁰⁷.

In sostanza, l'immagine storica è già sempre allegorica e la stessa «triste scienza»¹⁰⁸ dei *Minima moralia*, così spesso associata per contrasto alla *Gaia scienza*¹⁰⁹ nietzschiana, potrebbe ben essere identificata, piuttosto, con l'attitudine allegorica, propria del poeta malinconico, così come le «briciole»¹¹⁰ che Adorno offre all'amico Horkheimer nell'incipit del suo libro coinciderebbero con frammenti e rovine di un mondo che ha perso la sua unità. Peraltro, nella recensione a *Strada a senso unico*¹¹¹ dell'amico Benjamin, ripubblicato da Suhrkamp nel 1955 a cura dello stesso Adorno, il filosofo caratterizzerà le esperienze lì raccolte da Benjamin come «malinconicamente *allegoriche*»¹¹², ribadendo che è la «tristezza di tali cognizioni a comandare quotidianamente di cacciarle; ma questa tristezza è il sigillo della loro verità»¹¹³. Se è indubbio che *Einbahnstraße* rientri tra i modelli per *Minima moralia*, la meditazione sull'infelicità che lì viene condotta da Adorno non farà allora che tirare le conseguenze della malinconia storica baudelaireana legata alla critica della modernità – sia pure in modo mediato dall'esempio di Benjamin – che funge perciò da tacito modello delle riflessioni del filosofo.

105 *Ibidem*.

106 *Ivi*, p. 144 (cors. in or.).

107 *Ivi*, p. 145.

108 *Ibidem*.

109 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad. it. di Ferruccio Masini, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977. Miguel Abensour ha ad esempio sostenuto che «Adorno, da parte sua, sceglie di filosofare a colpi di spillo. Per questo il suo 'triste sapere', questa raccolta di frammenti, si mantiene a distanza dal grande stile di Nietzsche», Miguel Abensour, *Le choix du petit*, in Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Payot & Rivages, Paris 2003, pp. 335-354: 348 (trad. di chi scrive).

110 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 3.

111 Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1928), trad. it. *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 2006.

112 Theodor W. Adorno, *Benjamins Einbahnstraße* (1955), in Id., *Über Walter Benjamin* (1990), trad. it. di Franco Volpi, *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», 71 (1976), pp. 303-309: 306 (trad. leggermente modificata, indicata dal cors.).

113 *Ivi*, p. 307.

III.

In Baudelaire Adorno rinviene – unite – le due anime contrastanti del moderno. Si prenda ad esempio l'aforisma dal titolo *Guastafeste*¹¹⁴, dove il filosofo si oppone al noto detto «*omne animal post coitum triste est*» obiettando che, invece, è soprattutto in quell'evenienza che la tristezza umana si distingue da quella animale e spiega dunque che non all'«ebrezza»¹¹⁵ data dal piacere quanto piuttosto «all'amore socialmente approvato succede *il disgusto* [der Ekel]»¹¹⁶. Proprio a quel punto viene evocata la poesia *Le Balcon*¹¹⁷ di Baudelaire e in particolare il fatto che questi «non per nulla [...] ha concepito come un tutto unico l'ossessione della schiavitù erotica e l'incipiente spiritualizzazione, e definito ugualmente immortali bacio, profumo e colloquio»¹¹⁸. Adorno 'svolge' Baudelaire e lo cita come esempio emblematico di una concezione dell'eros che rifiuta la rigida opposizione tra corporeità e spiritualità, raffigurandone invece la complicità dialettica all'interno di un unico movimento. Nella poesia baudelairiana coesistono infatti la 'schiavitù erotica', ossia la dimensione ossessiva, carnale e talvolta violenta del desiderio, e l'incipiente spiritualizzazione che ne accompagna lo slancio, la quale spinge l'esperienza erotica oltre il piano puramente sessuale verso forme di intensità sensibile e relazionale più elevate. Tale unità si manifesta nel fatto che anche elementi apparentemente marginali o accessori dell'incontro amoroso – il bacio, il profumo, il colloquio – sono definiti 'immortali', e dunque iscritti nello stesso campo erotico. Attraverso questo riferimento, Adorno è in grado di sottolineare come l'eros autentico non possa essere ridotto né alla pura naturalità istintuale né a una sublimazione disincarnata, ma consista piuttosto nella tensione viva e irriducibile tra questi due poli, la cui interazione dialettica ne costituisce la verità. La poesia di Baudelaire sprigiona una densità esperienziale che scongiura ogni possibile riduzione del senso a un determinato polo della relazione.

114 Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 206-209.

115 *Ivi*, p. 208.

116 *Ibidem* (trad. leggermente modificata, indicata dal cors.).

117 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 116-119.

118 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 208. Benjamin osserva in Baudelaire una scissione di sesso ed erotismo, deducendola a partire dal potere di attrazione di uno sguardo tipico nell'opera del poeta, uno sguardo senza aura – quello della prostituta –, i cui occhi hanno cioè perso «la capacità di guardare [das Vermögen zu blicken]», cfr. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1940), trad. it. di Renato Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, trad. it. cit., pp. 89-130: 126.

Quanto si è potuto argomentare va inoltre confrontato con le pagine di *Dialettica dell'illuminismo*¹¹⁹ in cui Adorno discute la questione del riso¹²⁰. Lì, poche righe dopo aver contrapposto lo *humor* di Baudelaire (e di Hölderlin) al *fun*, ossia al falso riso continuamente prescritto dall'industria culturale, reo – peraltro – di aver «colpito la felicità come una lebbra»¹²¹, Adorno rammenta che «il piacere, invece, è severo»¹²² e che l'«ideologia dei conventi, secondo la quale non già l'ascesi, ma proprio l'atto sessuale implicherebbe la rinuncia alla beatitudine accessibile all'uomo, è confermata negativamente dalla serietà infinita dell'amante, che sospende, con animo presago, la propria vita nell'attimo che fugge»¹²³. Non solo è probabile che quest'ultima citazione abbia presieduto l'aforisma di *Minima moralia* preso in esame, ma in questo caso la temporalità erotica veniva già implicitamente associata all'ossimorica concezione baudelaireana di un attimo eterno.

La concezione baudelaireana è inoltre messa in tensione con la filosofia di Heidegger. In una delle sue *Vorlesungen*¹²⁴ su Hegel, il filosofo di Francoforte prende infatti di mira l'atteggiamento di Heidegger verso la *Begierde* (la brama, il desiderio), in particolare quando quest'ultimo la presenta sotto la forma della *Neugier*, cioè della curiosità. Per Heidegger la *Neugier* costituisce una delle modalità inautentiche dell'esistenza, in quanto superficiale vagare da un contenuto all'altro al quale non corrisponde un radicamento effettivo. Adorno, pur riconoscendo la correttezza della descrizione fenomenologica, critica il passo successivo compiuto dal filosofo di Friburgo, che spaccia per «esistenziali» le forme trattate: «nel momento in cui Heidegger antropologizza i momenti da lui messi in rilievo, li eternizza come tonalità affettive

119 Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), trad. it. di Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 83-84, 148-155.

120 *Ivi*, p. 150.

121 *Ibidem*.

122 *Ibidem*.

123 *Ibidem*.

124 *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos*, 4 Bde., hrsg. v. Dirk Braunstein, De Gruyter, Berlin-Boston 2021. Per un adeguato inquadramento critico sulla leggittimità di questo tipo di fonti nell'ambito della bibliografia di Adorno, cfr. Elettra Villani, *Adorno e l'estetico. Genesi e sviluppo di un problema teoretico*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, Bologna 2024, pp. 128-136, <<https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/11460/1/Dissertazione.pdf>> (15 maggio 2026). Cfr. anche Ead., *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in *Adorno e la Teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, a cura di Giovanni Matteucci, «Aesthetica Preprint», 112 (2019), pp. 139-149, <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/aesthetica-preprint/article/view/5818/4384>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026).

dell'esserci [Befindlichkeiten des Daseins], escludendo che possa mai essere altrimenti»¹²⁵. Al contrario, per Adorno non si tratta affatto di forme originarie, bensì storico-sociali, «esito di un processo di repressione [Resultate eines Versagungsprozesses]»¹²⁶ e impropriamente antropologizzate da Heidegger.

Per mostrare cosa intenda con «desiderio liberato», Adorno fa dapprima riferimento alla figura kierkegaardiana di Don Giovanni, un'immagine letteraria della *Begierde* libera da ogni limite, non intaccata dalla repressione né dalla colpa e che veicola una «pienezza utopica [utopische Fülle]»¹²⁷. Don Giovanni incarna ciò che il desiderio potrebbe essere in assenza di costrizioni, prima di essere interiorizzato come colpa e/o difetto. Il filosofo menziona quindi Baudelaire, la cui «la concezione della felicità [Konzeption vom Glück], nella sua 'peccaminosità' [Sündhaftigkeit], sa di poter essere ottenuta unicamente soltanto in quanto rubata»¹²⁸; l'eros, la sensualità, la ricerca del piacere si danno sempre contro la norma, come violazione di un ordine che li condanna. La consapevolezza tragica di Baudelaire è duplice: pur non rinunciando a essa, sa che la felicità può darsi soltanto come «rubata [gestohlen]», come trasgressione di un ordine che la proibisce. Così, la «peccaminosità» di cui parla Baudelaire non è mera immoralità, ma la forma storicamente determinata dell'utopia erotica sotto il dominio borghese: finché la società resta alienata, anche il desiderio più profondo porterà il segno della colpa. Attraverso il confronto con Heidegger e l'appello a Baudelaire¹²⁹, Adorno mostra che l'eros non è un dato naturale da reprimere né una pulsione da sublimare, ma un campo storico e dialettico¹³⁰, deformato dalla ne-

125 Axel Althaus, 19. Dezember 1963, in *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos*, cit., Bd. 3, pp. 591-594: 593 (trad. di chi scrive).

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*.

128 *Ibidem*.

129 Il paragone di Baudelaire con Heidegger sul tema della *Neugier* verrà inoltre riproposto da Adorno nelle lezioni di estetica del gennaio 1968, consultabili presso il Theodor Adorno Archiv e in parte nell'edizione pirata Theodor W. Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68*, H. Mayer Nachfolger, Zürich 1973.

130 Per una ricognizione sul tema dell'eros in relazione alla filosofia di Adorno, cfr. Stefano Marino, «L'utopia nel cieco piacere fisico»: dialettiche dell'erotismo nel pensiero di T.W. Adorno, in *Teoria critica. Nuove prospettive. A un secolo dalla fondazione dell'istituto per la ricerca sociale di Francoforte*, a cura di Giuseppe Molinari – Matteo Settura, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 165-191; cfr. anche Martin Jay, *Adorno and the Role of Sublimation in Artistic Creativity and Cultural Redemption*, in Id., *Immanent Critiques: The Frankfurt School Under Pressure*, Verso, London 2023, pp. 38-59, trad. it. di Cecilia Vergani, *Adorno e il ruolo della sublimazione nella creatività artistica e nel riscatto culturale*, in Id., *Critiche immanenti. La scuola di Francoforte sotto pressione*, a cura di Roberto Mordacci,

gazione e tuttavia portatore di una promessa: quella di una felicità diversa, ancora irrealizzata, utopico-negativa, che si intravede tanto nella figura liberata di Don Giovanni quanto nella consapevolezza «peccaminosa» del poeta moderno.

Tornando ai *Minima moralia*, un ulteriore indicatore della presenza di Baudelaire nell'aforisma esaminato sopra è l'utilizzo, da parte di Adorno, del termine francese *dégoût* (invece del tedesco *Ekel*, usato in precedenza), che viene stranamente meno nella traduzione italiana¹³¹. Bisogna tenere a mente che il disgusto baudelaireano è ben presente alla riflessione di Adorno e può rivelarsi inaspettatamente risolutivo almeno in alcuni luoghi della sua opera. Nel caso in questione il *dégoût* è il palese sintomo dell'illibertà: «responsabile del disgusto [*dégoût*] non è tanto l'esaurimento dei sensi, quanto l'istituzionale, il lecito e l'inquadrato, la falsa immanenza del piacere in un ordine che lo allestisce e che lo rende mortalmente triste nell'attimo stesso in cui lo prescrive»¹³².

A proposito della tendenza del pensiero adorniano a privilegiare questo tipo di aspetti, uno dei critici del filosofo si è pronunciato sul carattere «intrinsecamente decadente»¹³³ dell'estetica di Adorno, riconducendo la «matrice culturale»¹³⁴ della teoria critica alla folta schiera degli scrittori del «romanticismo nero»¹³⁵ (tra i quali figura con tutta evidenza lo stesso Baudelaire), piuttosto che ai suoi antecedenti filosofici. In particolare, egli giunge a osservare in Adorno un «compiacimento per l'esperienza effimera, caduca, irripetibile»¹³⁶ (evocando a questo proposito il *goût du néant*¹³⁷ di Baudelaire), per notare infine nel filosofo «la propensione per un'arte [...] riferita essenzialmente a un contenuto che è ritenuto tanto più 'vero' quanto più 'ripugnante' e 'negativo'»¹³⁸. Il critico ha ragione, ma non come lui intende: fare del negativo e di elementi «decadenti» l'oggetto della

Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 63-88.

131 Mentre invece viene giustamente mantenuto dai curatori di *Teoria estetica* proprio in riferimento a Baudelaire, il *dégoût* del quale è un sintomo acuto della spiritualizzazione dell'arte; cfr. ad esempio Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., pp. 124, 300.

132 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 209.

133 Giacomo Rinaldi, *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, QuattroVenti, Urbino 1994, p. 129.

134 *Ivi*, p. 117.

135 *Ibidem*; l'espressione è di Habermas, cfr. *ivi*, p. 129.

136 *Ivi*, p. 117.

137 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 246-247.

138 Rinaldi, *Dialettica, arte e società*, cit., pp. 117-118.

propria riflessione non comporta certo che suddetta riflessione sia essa stessa negativa o decadente.

I medesimi passi di Adorno tratti dal saggio su Spengler e ricordati dal critico a mo' di spauracchio a «chi non fosse persuaso»¹³⁹ di tale intrinseco carattere non testimoniano affatto a favore di una presunta, compiaciuta, decadenza del pensiero adorniano. L'affermazione di Adorno secondo la quale «la decadenza [...] costituisce il rifugio del meglio»¹⁴⁰, lungi dall'essere peregrina, è infatti, piuttosto, sostenuta dal rilievo critico mosso a Spengler (che non viene riportato). Lo sguardo di Spengler è cieco rispetto alle «forze che si rendono libere nella decadenza»¹⁴¹, la quale è appunto vista come «rifugio del meglio»: si ha qui a che fare con un'osservazione del tutto dialettica, da leggere nel senso della negazione determinata e attenta, semmai, a captare le energie sprigionate a partire da quello che la decadenza ha in potere di negare.

Non c'è alcun soddisfacimento per la decadenza in quanto tale, ma solo un'attenzione per essa in quanto forza di opposizione al «mondo della vita violenta e repressa»¹⁴². Non si tratta perciò certo di un demerito né tantomeno di un illanguidirsi soddisfatto in una sorta di pulsione mortifera da parte di Adorno, quanto piuttosto di uno sforzo in più del quale il suo pensiero si fa carico.

In effetti, se nell'*Introduzione a Dialettica negativa*, Adorno afferma che una «dialettica non più 'legata' all'identità»¹⁴³ desta l'obiezione di «suscitare le vertigini»¹⁴⁴, è solo per far notare che, invece, sono proprio suddette vertigini a rappresentare un «*index veri*»¹⁴⁵. A questo proposito Elena Tavani ha chiarito che le vertigini di cui parla Adorno non hanno tanto a che fare con il «movimento del pensiero»¹⁴⁶, il quale resta di «matrice hegeliana»¹⁴⁷, ma che esse sono appunto, piuttosto, l'esito di una «dialettica, che non cerca soluzioni della contraddizione e lascia che il risultato sia negativo, aporetico»¹⁴⁸ e, segnatamente,

139 *Ivi*, p. 129.

140 Theodor W. Adorno, *Spengler nach dem Untergang* (1950), trad. it. di Carlo Mainoldi et al., *Spengler dopo il tramonto*, in Id., *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, introd. di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2018, pp. 37-60: 59-60.

141 *Ivi*, p. 59.

142 *Ibidem*.

143 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 31.

144 *Ibidem*.

145 *Ivi*, p. 32 (cors. in or.).

146 Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 101.

147 *Ibidem*.

148 *Ibidem*.

della «rottura di schemi votati all'oppressione dell'«aconcettuale, individuale e particolare»¹⁴⁹, ovvero di un totale «disaccordo con una tradizione di pensiero che pare viceversa 'incollata', da Platone in poi, all'identità»¹⁵⁰.

Non è dunque un caso se in quel passo Adorno rinvia espressamente alla poesia di Baudelaire, nella quale – spiega – «il senso di vertigini è centrale»¹⁵¹; osservazione capitale, che rilancia in sede teoretica la questione delle risorse di tipo poetico-letterario della modernità (delle quali per il filosofo Baudelaire è l'emblema) come fonti primarie della propria filosofia del non identico e dove risuona, peraltro, il «vertiginoso capovolgimento»¹⁵² già registrato nei *Minima moralia* in riferimento al *Voyage* baudelairiano. Infatti, se il mondo dominato, ciò che il filosofo chiama il «non vero»¹⁵³, intima alla filosofia di non «prendere parte a niente del genere»¹⁵⁴ (a nulla di «vertiginoso»), Adorno, al contrario, le prescrive di dedicarsi a ciò che ancora rifugge a suddetto dominio ed egli non ha smesso di additare ogni tipologia di «spazi»¹⁵⁵ capace di suscitare vertigini, certamente non circoscrivibili soltanto all'ambito dell'arte.

All'interno della decadenza ciò che suscita vertigini è capace di scuotere le strette maglie del dominio dell'identità, di ammiccare a un'alterità che sfugge alla presa concettuale. Tra questo genere di

149 *Ivi*, pp. 101-102.

150 *Ivi*, p. 102.

151 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 31.

152 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 287. Si pensi, per citare giusto un paio di esempi tra i numerosi possibili in Baudelaire, alla «vertiginosa dolcezza [vertigineuse douceur]» evocata dal poeta in una delle *pièces condamnées*, *À celle qui est trop gaie* (Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 470-473: 472-473), oppure a *Le Flacon*, dove l'allegoria della *Vertige* è peraltro collegata alla sfera del disgusto oltre che al tema dell'abisso: «la Vertigine / afferra l'anima vinta e la spinge a due mani / verso un abisso oscurato da miasmi umani [le Vertige / Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains / Vers un gouffre obscurci de miasmes humains]» (*ivi*, pp. 154-157: 154-155). Vedi anche Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 525-543: 539-540, trad. it. di Giuseppe Guglielmi – Ezio Raimondi, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in Id., *Opere*, trad. it. cit., pp. 1100-1121: 1116-1118. Una ricognizione sul tema della vertigine nella poesia e nella critica di Baudelaire, ove non già presente nel ricchissimo novero degli studi baudelairiani, potrebbe rivelarsi molto proficua.

153 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 32.

154 *Ibidem*.

155 Cfr. a questo proposito i paragrafi conclusivi dell'articolo di Giampaolo Cherchi sulla spazialità del pensiero adorniano: *Interpretazione dialettica e fantasia esatta. Sul sistema in Adorno*, in «Itinera», 10 (2015), pp. 132-144, in part. 141-144.

esperienze rientra dunque senz'altro l'esperienza del disgusto. Il critico evocato in precedenza possiede – occorre ricordarlo – il merito di aver segnalato l'«innegabile analogia [...] tra un Baudelaire, che celebra in eleganti, classici versi alessandrini la putrefazione di una 'carogna' e una delle 'Meditazioni metafisiche' con cui Adorno conclude la *Dialettica negativa*»¹⁵⁶; tuttavia, egli non si è spinto oltre in questa sua intuizione, sulla quale vale invece la pena soffermarsi.

uno dei suoi corsi sull'estetica Adorno parla della densità intrinseca della parola poetica di Baudelaire, sulla quale è necessario tornare più e più volte, affinché essa sprigioni la sua «forza [Kraft]»¹⁵⁷. Sebbene il filosofo si stia ancora una volta riferendo in particolare a *Le voyage*, ciò che afferma è senz'altro valido anche per altri componimenti baudelairiani. Occorre inoltre aggiungere che siffatta densità, lungi dall'essere diluita nell'uso dei versi di Baudelaire fatto da Adorno, permane e perfino si espande, grazie alle significazioni ulteriori che il filosofo è in grado di conferirgli.

Prima di addentrarsi nel paragone con *Une charogne*¹⁵⁸, è tuttavia utile soffermarsi brevemente sul verso conclusivo di *Le goût du néant*, «Valanga, vuoi trasportarmi nella tua caduta?»¹⁵⁹, apposto da Adorno in esergo alla terza parte di *Minima moralia*¹⁶⁰. Secondo uno dei maggiori biografi di Adorno questo verso viene utilizzato dal filosofo nel tentativo di «elaborare le proprie relazioni amorose infelici»¹⁶¹ e, in particolare, per riflettere «sul torto in cui incorre l'amante respinto che, però, non può trasformarsi in accusa»¹⁶². Invece, un recente saggio¹⁶³ associa il verso in questione, paradigmatico rispetto al «tema della resa soggettiva a una tendenza oggettiva schiacciante»¹⁶⁴, con il «titolo di un riassunto della vittoria elettorale del fascismo tra le note e gli

156 Rinaldi, *Dialettica, arte e società*, cit., p. 118.

157 Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68*, cit., p. 51.

158 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 96-101.

159 «avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., pp. 246-247.

160 Cfr. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 188.

161 Stefan Müller-Doohm, *Adorno: Eine Biographie* (2003), trad. it. di Barbara Agnese, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003, p. 410.

162 *Ibidem*.

163 Caleb Shao-Ning Fridell, *Life Still Doesn't Live. Adorno's Guide to the Realm of the Dead*, in *Adorno's Minima moralia in the 21st Century. Fascism, Work, and Ecology*, ed. by C. Irr, Bloomsbury, New York 2021, pp. 90-109 (trad. di chi scrive).

164 *Ivi*, p. 93.

schizzi conclusivi di *Dialettica dell'Illuminismo*¹⁶⁵, dove «il movimento della valanga descrive l'ascesa al poter di Hitler»¹⁶⁶.

Nel componimento baudelairiano il poeta malinconico dall'alto del «globo nella sua rotondità»¹⁶⁷ riconosce che «il tempo è reificato», quindi non gli resta che afferrare «i frammenti sparsi della genuina esperienza storica», alla ricerca degli scorci di ideale illuminati proprio dalla sua malinconia»¹⁶⁸. La tendenza oggettiva che minaccia di inghiottire il poeta viene dunque fatta corrispondere al *trend* oggettivo della grande «ragione economica»¹⁶⁹. Quest'ultima, al pari di una valanga, travolge la «capacità soggettiva»¹⁷⁰ e lascia dunque supporre che il senso delle sue disastrose conseguenze – l'ascesa di Hitler non è che una propaggine delle tendenze dell'economia – viene perciò condensato all'interno del verso baudelairiano, nel quale «il tempo ingoia il poeta minuto per minuto come la neve immensa fa con un cadavere che si irrigidisce»¹⁷¹.

Il *Gusto del nulla* di Baudelaire verrà chiamato in causa da Adorno anche in *Teoria estetica* per indicare la reazione dell'arte al «mondo diventato astratto»¹⁷², cioè al mondo livellato sul valore di scambio. Peraltro, un altro verso della stessa poesia, secondo il quale «il mondo [...] ha perso il proprio profumo»¹⁷³, sarà utilizzato per constatare l'ineluttabilità del moderno, che solo una posizione ingenua – avverte il filosofo – s'illuderebbe di veder riscattata attraverso l'arte.

IV.

Per quanto riguarda la poesia *Une charogne*, essa è spesso stata indicata come un manifesto della poetica baudelairiana (oltre alla celeberrima e commentatissima *Correspondances*¹⁷⁴) e presenta molteplici livelli di

165 *Ivi*, p. 95.

166 *Ibidem*.

167 «globe en sa rondeur», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., 247.

168 Fridell, *Life Still Doesn't Live*, cit., p. 93.

169 *Ivi*, p. 95.

170 *Ibidem*.

171 *Ibidem*.

172 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 31.

173 «Le Printemps adorable a perdu son odeur», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., p. 247.

174 Baudelaire, *Correspondances*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 11; trad. it. *Corrispondenze*, in Id., *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 28-29.

lettura¹⁷⁵. Tale componimento può dunque fungere da caso esemplare rispetto al modo in cui il filosofo si appropria della poesia di Baudelaire, in quanto presenta numerose affinità con la «meditazione metafisica» di Adorno menzionata.

Per Adorno il problema della metafisica¹⁷⁶ è strettamente intrecciato con quello morale e consiste, in definitiva, nella questione «se ancora si possa senz'altro vivere»¹⁷⁷ (nella quale si riverbera l'assunto posto in uno dei primi aforismi dei *Minima moralia*, ovvero l'affermazione secondo la quale non è possibile trovare vera vita nella falsa¹⁷⁸).

L'elemento metafisico, il più astratto per antonomasia, si è, a detta del filosofo, rifugiato nella materialità più concreta poiché in essa è possibile fare esperienza del non-identico, ossia di ciò che non solo non è stato irregimentato, ma che per sua natura non è irreggimentabile. Nelle battute conclusive di *Dialettica negativa*, il filosofo rifletterà infatti sul perché la «metafisica si trasferisca nella micrologia»¹⁷⁹ e, dopo aver osservato che «nessun assoluto è esprimibile se non nei materiali e nelle categorie dell'immanenza»¹⁸⁰ e che «in base al proprio concetto la metafisica non è possibile come una catena deduttiva di giudizi sull'ente»¹⁸¹, ne conclude che piuttosto «essa sarebbe possibile solo come costellazione leggibile dell'ente»¹⁸², ovvero in quanto *écriture*¹⁸³.

175 Cfr., ad es., il celebre saggio di Erich Auerbach, *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene* (1951), trad. it. di Luigi de Nardis, «*Les Fleurs du mal* e il sublime», in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. xv-xxxvi; nonché l'interpretazione di Acquisti, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., pp. 69-70.

176 Su questo cfr. Jean Tain, «*L'expérience métaphysique*» ou le non-identique contre la réification, in «*Trajectoires*», Hors série 4 (2020), <<http://journals.openedition.org/trajectoires/3908>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026).

177 Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), trad. it. di Luigi Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, p. 135.

178 Cfr. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 35.

179 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 365.

180 *Ibidem*.

181 *Ibidem*.

182 *Ibidem*. Anche in questo caso cfr. i passi citati da *Dialettica negativa* con un articolo di Alessandro Baricco, *Della forma filosofica. A partire da alcune pagine di Walter Benjamin*, in «*Giornale di metafisica*», 3 (1983), pp. 537-550.

183 Sulla nozione di *écriture* di Adorno cfr. i due articoli di Baricco citati e, in tempi più recenti, Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., pp. 140, 170 ss.; cfr. anche Marc Goldschmitt, *L'art comme écriture. Entre valeur d'exposition et «désartification»: Benjamin, Adorno, in Adorno et la scène philosophique. Dialectique et métaphysique*, sous la dir. de Marc Goldschmitt, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2024, pp. 219-237, per la «letterarietà» nella concezione dell'estetico di Adorno cfr. Mario Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata 2018.

La metafisica è dunque «scivolata nell'esistenza materiale»¹⁸⁴ perché quest'ultima è portatrice di un elemento «extra-logico»¹⁸⁵ che viene come fatto «sparire per incanto dalla filosofia e dalla razionalità»¹⁸⁶. Più specificamente, quando Adorno parla di metafisica ha in mente «il momento dell'orrore per il dolore fisico del corpo straziabile che si reca a un qualsiasi uomo»¹⁸⁷. Egli non manca perciò di precisare che «in realtà il fondamento della morale [...] risiede [...] nella sensazione fisica, nell'identificazione con il dolore insopportabile, [...] ciò che si può chiamare morale, quindi l'esigenza di una vita giusta, sopravvive in momenti schiettamente materialistici»¹⁸⁸. Segnatamente, si tratta di quella parte dell'esperienza materiale che ha subito una rimozione a opera di suddetta «coscienza consenziente»¹⁸⁹ o, in altri termini, a opera della coscienza in linea con i dettami della falsa totalità. Per questo nella filosofia adorniana vengono tematizzate esperienze come quella della carogna in putrefazione, il cui «odore dolce e disgustoso»¹⁹⁰ rimanda al «lezzo»¹⁹¹ dinanzi al quale inorridisce e fugge la «cultura»¹⁹², per la semplice ragione che in verità è quest'ultima «che puzza; perché il suo palazzo, come dice un grandioso passo di Brecht, è costruito con sterco di cane»¹⁹³. La carogna rappresenta il rimosso della civiltà, lo scarto del mondo dominato; perciò il suo odore è così intollerabile¹⁹⁴. È sintomatico che la cultura non sopporti il ricordo di queste zone dell'esperienza. Adorno può pertanto affermare che financo «la più misera esistenza fisica [...] è in relazione con l'interesse supremo dell'umanità in un modo [...] fino a oggi non ancora pensato a fondo, ma solo sfiorato»¹⁹⁵. Claire Pagès spiega infatti che, nella proposta di Adorno, «questo sapere inconscio affiora nei bambini, ma viene celato [recouvert], negli uomini del XX secolo, da un certo destino della cultura, da un'ideologia della cultura: non è più

184 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

185 *Ivi*, p. 140.

186 *Ibidem*.

187 *Ibidem*.

188 *Ibidem*.

189 *Ivi*, p. 141.

190 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 329 (trad. modificata).

191 *Ivi*, p. 330.

192 *Ibidem*.

193 *Ibidem*.

194 Cfr. Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze University Press, Firenze 2019.

195 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

possibile sopportare ciò che viene espresso dal fetore dei cadaveri»¹⁹⁶. La studiosa, richiamandosi a Miguel Abensour, ha sottolineato la fiducia di Adorno nella «possibilità che l'esperienza individuale della sofferenza opponga resistenza alla formazione di personalità tipizzate e apra una via inedita»¹⁹⁷. Il fatto che l'esperienza metafisica si svolga «all'intersezione di due sfere»¹⁹⁸, ovvero, il corpo (*le corps*) e il cadavere (*le cadavre*), così come il fatto che esistono «in Adorno differenti tipi di esperienze metafisiche»¹⁹⁹ non certo riducibili al solo ambito dell'arte, fanno sì che suddette esperienze, in virtù della «oggettività delle condizioni che le fondano»²⁰⁰, riguardino «tutti e non soltanto le vittime»²⁰¹. Queste osservazioni esortano inoltre a riflettere criticamente nei confronti di una qualsivoglia immagine stereotipata della filosofia di Adorno, pronta a esiliarlo in una presunta torre d'avorio a discutere con pochi adepti di alta teoresi e arte per pochi. Il filosofo, piuttosto, come accennato, ha costantemente tentato di scovare esperienze che dessero accesso al negativo rimosso, ossia a ciò che è stato rigettato al margine dalla «ampia e sporca corrente principale dello spirito»²⁰². In Adorno come già in Baudelaire si attesta la comune esigenza di mostrare «ciò che sussiste della vita»²⁰³.

Oltre all'evidente coincidenza nella scelta del tema con l'oggetto della poesia di Baudelaire²⁰⁴, pure è significativo che tanto il componimento baudelairiano quanto l'introduzione all'esperienza metafisica di Adorno prendano le mosse dall'espedito del ricordo.

Nella sua poesia Baudelaire rammenta infatti l'episodio nel quale aveva condotto l'amata a prendere visione di una «carogna infame»²⁰⁵ per poi celebrare i miasmi di quest'ultima, osservare la vita risorgere dal decomporsi di quella e paragonarvi infine la stessa amata, dalla

196 Pagès, *Adorno ou les formes de l'expérience*, in *Adorno et la scène philosophique. Dialectique et métaphysique*, cit., pp.: 89-118: 112 (trad. di chi scrive).

197 *Ivi*, pp. 99-100.

198 *Ivi*, p. 104.

199 *Ivi*, p. 108.

200 *Ivi*, p. 106.

201 *Ibidem*.

202 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 84.

203 «ce qui subsiste de la vie», Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 649-710: 666; trad. it. di Giuseppe Montesano, *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1377-1515: 1404.

204 Cfr. anche con un passaggio tratto da Benjamin (che Adorno cita e commenta), a sua volta sorprendentemente affine alla poesia di Baudelaire in questione; Benjamin, *Strada a senso unico*, trad. it. cit., p. 58; Adorno, *Einbahnstraße di Benjamin*, trad. it. cit., p. 308.

205 «charogne infame», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 97.

cui futura carcassa poter finalmente estrarre una fantomatica «essenza divina»²⁰⁶. Nel ricordo di Adorno, invece, viene richiamata la percezione infantile – determinante perché portatrice di un sapere inconscio ancora non del tutto rimosso dalla civilizzazione – e il suo subire la fascinazione rispetto all'immagine della carogna. Al primo verso del componimento baudelairiano, «ricordatevi l'oggetto che vedemmo, anima mia»²⁰⁷, fa da pendant il ricordo d'infanzia evocato da Adorno: in entrambi i casi la rammemorazione è la via d'accesso all'esperienza metafisica. Nella poesia il ricordo è anche lo strumento utile perché l'artista possa poi ricostruire quanto esperito:

Le forme si cancellavano e non erano più che un sogno,
un abbozzo lento a venire,
sulla tela dimenticata, e che l'artista completa
solo con il ricordo²⁰⁸.

Il componimento è infatti spesso stato additato come un'*ars poetica*, dove i «neri battaglioni / di larve, che colavano come uno spesso liquido»²⁰⁹, non sarebbero che un'allegoria della scrittura per indicare le parole e l'inchiostro. Il paragone con la pittura, così come la mnemotecnica qui accennata da Baudelaire, rimandano inoltre senza dubbio al più tardo saggio su Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*. Non solo al pur dirimente capitolo sull'*arte mnemonica*²¹⁰, nel quale è ribadito che Guys «disegna a memoria»²¹¹, che i veri artisti si rifanno unicamente all'«immagine iscritta nel loro cervello»²¹² e che ogni modello è per essi «più un impaccio che d'ausilio»²¹³, osservazioni che mostrano peraltro una straordinaria affinità col saggio adorniano sul modello evocato in precedenza. Nel testo di Baudelaire, soprattutto, si trova

206 «essence divine», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 32; trad. it. cit., p. 101.

207 «rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 97.

208 «Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 32; trad. it. cit., p. 99.

209 «noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 99.

210 Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., pp. 697-700; trad. it. cit., pp. 1289-1292.

211 «dessine de mémoire», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1289.

212 «l'image écrite dans leur cerveau», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1290.

213 «plutôt un embarras qu'un secours», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1290 (cors. in or.).

una fondamentale riflessione – ben nota al filosofo – sulla percezione infantile, secondo la quale «il bambino vede tutto in una forma di *novità*; è sempre ebbro»²¹⁴; quindi sul genio, che viene definito come

l'infanzia ritrovata per un atto di volontà, un'infanzia fornita a questo punto, per esprimersi, di organi virili e dello spirito analitico che gli consente di ordinare l'insieme dei materiali accumulato in un processo involontario. E a questa curiosità profonda e gioiosa va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bambini di fronte al *nuovo*, quale che esso sia, volto o paesaggio, luce, doratura, colori, stoffe cangianti, magia della bellezza impreziosita dalla toeletta²¹⁵.

La stessa mossa del pensiero adorniano, cioè il suo rivolgersi all'infanzia, è già, di per sé, un'appropriazione della lezione baudelaيرية sull'uomo di genio che dispone dell'infanzia a proprio piacimento. Oltre a ciò, se nel saggio su George e Hofmannsthal Adorno afferma che «l'esperienza culturale della figura dell'infante [...] risale a Baudelaire»²¹⁶ e non ai primi due, nel suo scritto su Berg il filosofo commenta il passo di Baudelaire evocato, ponendo in particolare l'accento sulla «congiunzione eminentemente estetica di ricordo istintivo e ordine consapevole»²¹⁷, il che rinvia nuovamente al peculiare compito dell'artista esposto in precedenza.

Inoltre, nella lezione sull'esperienza metafisica che anticipa quanto verrà poi tradotto più compiutamente nella *Dialettica negativa*, il filosofo parla del «modo torbido»²¹⁸ con cui si manifesta il «sapere inconscio»²¹⁹ dei bambini, cosa che rinvia all'osservazione baudelaيرية sul carattere costantemente 'ebbro' di questi. Se, infine, come suggeriva Gianni Carchia²²⁰ in relazione ad Adorno, non è tanto la natura in

214 «l'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 690; trad. it. cit., p. 1280 (cors. in or.).

215 «l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 690; trad. it. cit., pp. 1280-1281 (cors. in or.).

216 Theodor W. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906* (1941), trad. it. di Carlo Mainoldi, *George e Hofmannsthal. A proposito del carteggio (1891-1906)*, in *Prismi*, trad. it. cit., pp. 176-215: 198-199.

217 Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 161.

218 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

219 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 329.

220 Cfr. Gianni Carchia, *La trascendenza della forma. Sulla «Teoria estetica» di Theodor*

quanto tale a essere scandalosa per il dominio, ma il fatto che essa venga ricordata, ciò depone a favore del ruolo fondamentale giocato dal ricordo e si verifica in quanto proprio quella memoria rammenta alla cultura quello di cui essa non smette di macchiarsi, ovvero il suo sopprimere ogni possibile non identità e con ciò ogni libertà.

Tanto in Baudelaire quanto in Adorno, tanto nella scrittura poetica quanto poi in quella filosofica, si trova allora la comune intenzione di soffermarsi su ciò che è stato messo al bando, così come su ciò che viene marcato come disgustoso. Se leggendo la poesia di Baudelaire si può quindi nutrire il sospetto di un qualche tipo di compiacimento causato dall'indugiare su questo genere di cose, non bisogna interpretarlo in altro modo che come una posa legata al costante atteggiamento di sfida che fu proprio del poeta. Non meno provocatorio sarà perciò Adorno, che non può certamente essere incolpato per aver indicato questi fondamentali punti di fuga del pensiero.

V.

Che la metafisica venga trasmutata in storia²²¹, ossia in esperienza materiale concreta, è peraltro quanto Adorno afferma nella sezione dedicata alla *Storia naturale*²²² di *Dialettica negativa*, dove egli prolunga le riflessioni delle conferenze giovanili. Se il filosofo ha per compito di interpretare la storia, quest'ultima consta di «quei frammenti che la decadenza stacca e che recano i significati oggettivi»²²³. La parola «decadenza», la cui categoria (insieme a molte altre) – spiega Adorno nel saggio su Lukács – rimonta in definitiva a Baudelaire²²⁴, va qui intesa col significato di «metodo allegorico», nel senso esposto sopra. A riprova dell'indubitabile pregnanza della memoria per il suo pensiero, così come dell'impronta baudelairiana dello stesso, il filosofo afferma quindi che «nessuna rimemorazione della trascendenza è più possibile, se non mediante la caducità; l'eternità non appare come tale, ma spezzata, passando attraverso il più caduco»²²⁵. Già l'esito del ragionamento sviluppato da Adorno nella conferenza dedicata

W. Adorno, in Id., *La legittimazione dell'arte. Studi sull'intelligibile estetico*, Guida, Napoli 1982, pp. 123-130: 127.

221 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 323.

222 *Ivi*, pp. 317-324.

223 *Ivi*, p. 324.

224 Cfr. Theodor W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung* (1958), trad. it. *Conciliazione sforzata*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, trad. it. cit., pp. 238-266: 246 s.

225 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 324.

al concetto di «storia naturale» rinviava infatti a quanto espresso da Baudelaire intorno all'effimero, nel saggio sul *Pittore della vita moderna*.

In particolare, la prescrizione baudelairiana di «estrarre l'eterno dall'effimero»²²⁶ riecheggia nel coglimento da parte di Adorno della caducità in quanto tratto comune a storia e natura, così come nel suo volere mostrare, in virtù della «relazione allegorica»²²⁷, «concretamente la storia come natura e, dialetticamente [...] esporre la natura nel segno della storia»²²⁸. In Baudelaire sembra già contenuta, almeno nel suo nocciolo essenziale, la concezione adorniana della storia naturale, ossia dell'eterno ripetersi dell'effimero²²⁹. Tema che, peraltro, percorre l'opera del filosofo e viene variamente declinato fino a sfociare, come si è detto, nella summa teoretica della *Dialettica negativa*. Ne *Il saggio come forma*, mentre Adorno difende il pensare per frammenti proprio del genere saggistico, osserva che quest'ultimo «non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto *eternizzare l'effimero* [das Vergängliche verewigen]»²³⁰. In questo modo, seppur indirettamente, Adorno critica la concezione baudelairiana definendo peraltro strutturalmente anti-utopica la divisione dicotomica del mondo in eterno e in effimero.

Il filosofo riprende questo motivo nel saggio dedicato a Eichendorff e lo varia ulteriormente quando ribadisce che «toccherebbe alla coscienza avanzata correggere il rapporto col passato e non occultando la frattura ma strappando il presente a quel che nel passato è fugace, senza presupporre [unterstellen] una tradizione»²³¹. Joseph Acquistio ha il merito di aver attirato l'attenzione su questi passi²³² e di aver indicato che «ciò che Adorno identifica come compito della 'coscienza avanzata' è ovviamente sinonimo di ciò che Baudelaire

226 «tirer l'éternel du transitoire», Baudelaire, *Peintre de la vie moderne*, cit., p. 694; trad. it. cit., p. 1284.

227 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 146.

228 *Ibidem*.

229 Su questo cfr. Dolf Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979, pp. 168-185 e Gabriele Gallina, *Adorno & Baudelaire, Nouveau, ignoto, natura*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1 (2026), pp. 5-24.

230 Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form* (1958), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 9-33: 18; trad. it. *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. cit., pp. 5-30: 15 (trad. modificata; cors. di chi scrive).

231 Theodor W. Adorno, *Zum Gedächtnis Eichendorffs* (1958), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 69-94: 70; trad. it. *In memoria di Eichendorff*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. cit., pp. 65-89: 66 (trad. modificata).

232 Cfr. Acquistio, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., pp. 17-18, 26.

sosteneva essere il compito dell'artista moderno»²³³; tuttavia, egli non pare cogliere la critica di fondo da parte del filosofo nei confronti del dualismo teorico prospettato (almeno apparentemente) da Baudelaire²³⁴. Critica che il filosofo non smette di elaborare – come dimostrano ad esempio i materiali preparatori alla *Teoria estetica* – e soltanto in parte mitigata nello scritto su *Alban Berg*. In quei materiali viene infatti ribadito che non è possibile fondere ciò che permane (*Bleibendes*) con il transitorio²³⁵. Nondimeno, l'esortazione di Adorno a ricercare l'esperienza metafisica nel fuggevole, cioè nella «realtà più debole ed effimera»²³⁶, invaliderebbe di per sé le sue pretese critiche nei confronti della concezione del moderno di Baudelaire, riconducendolo nuovamente all'impostazione di quest'ultimo e alla sua pretesa di estrarre l'elemento eterno da quello transitorio.

In aggiunta a ciò, Acquistio, osservando che la concezione baudelaيرية dell'*homo duplex*²³⁷ non è invero che una necessaria dialettica²³⁸,

233 *Ivi*, p. 26.

234 Viene qui toccata la questione dell'interpretazione filosofica di Baudelaire, la quale pecca se non tiene conto della posizione enunciativa del poeta, spesso di mero *pastiche* di luoghi comuni del suo tempo che vengono rimescolati in modo ludico, manipolandone le contraddizioni. In quest'ottica sono esemplari e innovativi i lavori di Michela Landi, che restituiscono uno sguardo del tutto inedito su Baudelaire. Cfr. Michela Landi, *Sul «portrait-fatale»: il Victor Hugo di Baudelaire*, in *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, hrsg. v. Angela Fabris – Willi Jung, Bonn University Press, Bonn 2012, pp. 333-352; il monumentale volume della stessa autrice, *Baudelaire et Wagner*, Firenze University Press, Firenze 2019; Ead., *Un incontro mancato? Baudelaire et Wagner*, in «Lea», 8 (2019), pp. 167-179. Più di recente Ead., «À quoi bon la critique?» *À propos de la réception des Salons*, in *Lire les Salons de Baudelaire*, sous la dir. de Andrea Schellino – Julien Zanetta, PUR, Rennes 2023, pp. 45-62; Ead., *Duello e dandismo nell'Ottocento francese: il caso Baudelaire*, in *Duello e onore tra Otto e Novecento. Una prospettiva interdisciplinare*, a cura di Irene Gambacorti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2025, pp. 115-127 ed Ead., «La plume de fer». *Traumatismes baudelairiens*, in *Charles Baudelaire. «Pour égayer l'ennui de nos prisons»*, sous la dir. de Federica Locatelli – Monica Lucioni, Classiques Garnier, Paris 2025, pp. 149-167. Gli ultimi due contributi elencati offrono un viatico sintetico, ideale per approcciare questo metodo di lettura.

235 Theodor W. Adorno Archiv, Typoskripte, Frankfurt a.M., p. 19189 (trad. di chi scrive).

236 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 172.

237 Si tratta sostanzialmente delle «due postulazioni simultanee [deux postulations simultanées]» che, secondo Baudelaire, dividono l'uomo in ogni momento tra un «un desiderio di salire di grado [désir de monter en grade]» rivolto verso dio e l'opposta «gioia del discendere [joie de descendre]» tendente verso Satana. Concezione dalla quale discende la «dualità dell'arte [dualité de l'art]», in quanto «conseguenza fatale della dualità dell'uomo [conséquence fatale de la dualité de l'homme]», Baudelaire, *Journaux Intimes*, cit., pp. 682-683; trad. it. cit., p. 1422; Id., *Le Peintre de la vie moderne*, cit. pp. 685-686; trad. it. cit., p. 1275.

238 «La simultaneità è un modo di porre un'interazione tra unicità e pluralità, o

associa perfino la stessa processualità temporale dell'«interazione tra l'opera d'arte e l'atto di interpretarla»²³⁹ con il «gioco tra l'eterno e il transitorio che per Baudelaire è costitutivo del moderno»²⁴⁰. Così, quindi, il critico introduce in seno all'interpretazione dell'opera il rapporto tra i due poli del tempo che intessono la modernità. Acquisto afferma, infine, che «il ruolo dell'interpretazione non è quello di superare la dualità, ma di renderne conto in un modo che ci rimanda all'opera d'arte una volta che ci accorgiamo della necessaria insufficienza della concettualizzazione»²⁴¹.

Se tutto ciò è perfettamente in linea con la filosofia interpretante di Adorno, pure andrà riconosciuto, all'interno del suo pensiero, la presenza di un modello sì negativo ma – anzi, proprio perciò – d'elezione, che ha nome Baudelaire.

piuttosto di indicare che l'unicità della soggettività umana è costituita dalla pluralità», cfr. Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., p. 13.

239 *Ibidem*.

240 *Ibidem*.

241 *Ibidem*.