

Francesco Simoncini

La natura rammemorata Adorno, Kant e la preistoria dell'arte

Abstract

The contribution examines Adorno's re-evaluation of Kant's "natural aesthetics" as opposed to Hegel's "philosophy of art". Taking as a reference point the pages of Aesthetic Theory on natural beauty, on the one hand, and the discussion of the sublime in the Vorlesungen, on the other, the question of the relationship between art and nature is addressed based on a number of pivotal issues. These include the description of beauty as "determined indeterminability"; the mimetic interplay between reflective and determinative judgement; "purposefulness without purpose" as an apparition of natural history; and, again, the paradoxical "aesthetics of resistance" that Adorno sees foreshadowed in the experience of the sublime, whereby man, instead of setting himself up as master of nature, attempts to resist its overwhelming power by recognising himself as part of it. Both the experience of beauty and that of the sublime are thus essential to understanding the concept of an "anamnesis of nature within the subject", which lies at the heart of Adorno's later thinking.

Keywords

Natural beauty, Sublime, Resistance

Received: 19/01/2025

Approved: 30/07/2025

Editing by: Giulia Zerbinati

© 2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
francesco.simoncini@unimib.it (Università Milano-Bicocca)

1. Controcorrente: da Hegel a Kant, dall'arte alla natura

La ripresa adorniana di Kant transita – in ambito estetico non meno che teoretico o morale – attraverso Hegel. Si tratta di un regresso genealogico che non ha luogo solo nella biografia intellettuale di Adorno, contraddistinta anzi già dal neokantismo degli studi giovanili con Cornelius, né resta circoscritto alle “meditazioni sulla metafisica” di *Dialettica negativa*. Ripercorrere controcorrente il decorso dell’idealismo tedesco figura difatti fra gli intenti prioritari di *Teoria estetica*. Una “teoria”, si badi, dell’“estetica” *tout court*, kantianamente concepita, prima che una hegeliana “filosofia dell’arte”: proprio laddove le opere artistiche tendono a immunizzarsi contro la minaccia incipiente della loro ‘morte’ (o della loro modernistica disintegrazione), Adorno appronta uno scritto che esorbita dal recinto dell’arte per additare un’esperienza estetica più sotterranea e implicita. Come, del resto, sotterraneo e implicito, indeterminabile e inefabile si presenta l’apprezzamento del bello naturale. Averlo “rimosso” è appunto il supposto progresso speculativo dell’idealismo che Adorno si impegna a revocare – specialmente nel capitolo di *Teoria estetica* dedicato a *Il bello naturale*, che così esordisce:

A partire da Schelling, la cui estetica si chiama *Filosofia dell’arte*, l’interesse estetico è centrato sulle opere d’arte. Per la teoria il bello naturale, a cui ancora erano vincolate le determinazioni più acute della *Critica della facoltà di giudizio*, non è più tematico. Non però perché esso, secondo la dottrina di Hegel, sia stato effettivamente tolto [*aufgehoben*] in qualcosa di più alto: è stato rimosso [*verdrängt*]. (AGS VII 97-8; TE 83)¹

Riaprire la disputa storico-filosofica fra Kant e Hegel; far valere il diritto di un’esperienza estetica anteriore alla sua canonizzazione artistica; cogliere nell’*Aufhebung* rivendicata dallo spirito una traccia della *Verdrängung*

¹ Quest’*incipit* fa da controcanto a quello delle lezioni hegeliane sull’estetica, dove il termine medesimo di *Ästhetik*, pur mantenuto perché ormai invalso, viene impugnato da Hegel, più favorevole a una “filosofia dell’arte”, giacché – così Hegel nella trascrizione di Hotho – “la scienza che qui s’intende considera non il bello in generale, ma puramente il bello dell’arte” (Hegel 1970 XIII: 13; 1997 I: 5). Faccio qui riferimento, sia per semplicità sia, soprattutto, per evitare anacronismi rispetto ai materiali di cui Adorno poteva disporre, all’edizione classica di Hotho. Sullo scollamento fra “estetica” e “filosofia dell’arte” rispetto a *Teoria estetica* cfr. il testo fondamentale di Bernstein 2021: 73 e 79-80. Riguardo al termine “estetica” che, in Adorno, non va affatto confinato all’ambito artistico, cfr. NS IV/3 35-6.

patita dalla natura: in tutto ciò si esplica, per Adorno, l'anamnesi promossa e attuata da una teoria estetica.

Nel risalire al di qua di Hegel, tale teoria esegue un 'passo indietro' rispetto a quel che l'idea del bello artistico pretende – a torto – di aver levato, tolto, conservato e superato. Se “all'estetica hegeliana manca sensibilità per tutto ciò che parla senza che possa essere significante” (AGS VII 116; TE 101), e se in essa l'elemento “asimmetrico [*das Asymmetrische*]”, “fugace [*das Flüchtige*]” e “non-concettuale [*das Unbegriffliche*]” (119; 103) della natura si trova obliterato, è perché la peculiarità della natura viene da subito sottoposta a un metro che le è estraneo: il metro, cioè, della libera estrinsecazione spirituale. Le lezioni hegeliane sull'estetica risolvono il paragone fra bello naturale e bello artistico situandolo nella gerarchia della libertà, dove l'idea è tanto più bella quanto più capace di esprimere se stessa nella propria unità differenziata. Così, il bello è “chiamato a manifestare anche esternamente nella loro libertà l'apparenza della vitalità e soprattutto della animazione spirituale [*geistige Beseelung*] e a rendere l'esteriore conforme al suo concetto” (Hegel 1970 XIII: 202; 1997 I: 173-4). Che l'“indigenza [*Dürftigkeit*]” (202; 174) della natura, prosaica poiché subordinata all'imperativo dell'autoconservazione, possa *proprio perciò* godere uno *specifico* privilegio estetico, e che il gesto di “cercare a tentoni la propria verità nello sfuggente, nel caduco” possa richiamare “il motivo centrale dell'arte” (AGS VII 119; TE 103) non *a dispetto*, ma *in forza* della sua singolarità, è pensiero ben più adorniano che hegeliano. Dandogli voce, il francofortese rivela, all'un tempo, l'interesse speculativo che lo spinge verso un'estetica – quale è quella kantiana – ancora o nuovamente avvertita rispetto all'indeterminabilità concettuale e all'enigmaticità della natura.

Non solo: ogni “rimozione” comporta un'aperta o latente violenza. Anche, e anzi soprattutto, la rimozione di un intero campo dell'esperienza del bello. Tanto la nota indifferenza hegeliana rispetto al paesaggio delle alpi bernesi, quanto i detti, parimenti celebri, circa le costellazioni simili a escrescenze luminose sull'epidermide del cielo (cfr. Bodei 1981: 181-4), si affiancano qui alla considerazione estetica che “qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo sta [...] più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in tale idea è sempre presente la spiritualità e la libertà” (Hegel 1970 XIII: 14; 1997 I: 6). In ciò Adorno riscontra la traccia di un dominio camuffato da “dignità umana”, dove la *Würde* kantiana e

poi schilleriana determinerebbe la “subalternità” della natura meramente data². È così che la “degnazione” hegeliana scalza la retorica (non solo) romantica del sublime, che nella verticalità degli scorci montani trovava un’occasione principe di esercizio³. Lo stesso vale, in funzione di sineddoche, per l’intero rapporto fra Hegel e Kant, ovvero fra filosofia dell’arte ed estetica della natura. Retrocedendo a monte della dialettica di dominio e subalternità, Adorno fa appello all’*Analitica del sublime* nella terza *Critica* per lumeggiare l’idea di una *dignitas hominis* fondata non sulla signoria antropica, quanto invece sull’ammissione della terribilità della natura. Il “rispetto” verso l’inappropriabilità del non-identico integra allora il sentimento di piacere associato, in Kant, al giudizio di gusto sul bello naturale. Non che Adorno si accontenti di ribadire la validità dell’*Analitica del Giudizio estetico*, tutt’altrimenti: egli altera, trasforma e permuta l’impianto kantiano a misura che introduce la storia *nella* natura e l’arte *nella* bellezza naturale. Ma questo può avvenire solo muovendo da un’indagine genealogica per cui quella hegeliana non sia l’ultima parola intorno all’esperienza estetica.

L’attenzione rivolta al bello naturale e l’interesse per la sublimità della natura procedono dunque appaiati nell’alimentare il rinnovato avvicinamento adorniano a Kant. Si tratta, peraltro, di un avvicinamento contrassegnato da precise scansioni cronologiche. Al corso universitario del semestre invernale 1958-59, centrato sull’*Ästhetik*, si deve un’ampia problematizzazione del bello naturale, esposta in un confronto con la *Critica del Giudizio* e con l’analisi del sublime la cui rilevanza per l’elaborazione di *Teoria estetica* appare tanto conclamata quanto meno sarà poi segnalata nel capolavoro postumo del 1970. Ma già nel 1958 Adorno aveva riservato ampia parte delle *Vorlesungen* sulla *Erkenntnistheorie* alla discussione della *Critica della ragion pura* (cfr. NS IV/1: 243 ss.). Lo stesso accadrà poi nel 1959, quando un intero semestre risulterà dedicato a una disamina accurata – e sovente polemica – della prima *Critica* di Kant (cfr. NS IV/4). La diade messa a punto da Adorno in quest’ultima occasione varrà, oltre che per il rapporto stesso del francofortese con Kant, anche per ricapitolare l’intento delle opere venture, da *Dialettica negativa* a *Teoria estetica*: nella diade di *critica* e *salvazione* Adorno tenterà infatti di

² Cfr. AGS VII 98-9; TE 84. Sul concetto di subalternità AGS VII 117-8; TE 101-2, e più estesamente NS IV/3 39-40.

³ Sul sublime montano si veda Giacomoni 2001; riguardo al Romanticismo (specie quello inglese) resta fondamentale, in questo contesto, Ferguson 1992.

collocare il gesto di autoriflessione dell'illuminismo (e della ragione) nell'attimo fatale della metafisica (e del mito). Come a dire che la ripresa adorniana di Kant, non certo esauribile eppure ben riconoscibile negli ultimi anni Cinquanta, gioca un ruolo privilegiato nell'elaborazione di una *dialettica* inedita, contrastiva rispetto alla *Dialektik der Aufklärung* e insieme irriducibile al suo portato hegeliano. E se "il bello naturale indica il primato dell'oggetto [*Vorrang des Objekts*] nell'esperienza soggettiva" (AGS VII 111; TE 95), altrettanto significativo sarà il proposito 'kantiano' di rivalutazione del *Naturschöne* formulato in *Teoria estetica*.

Il "processo [*Prozeß*] fra Kant e Hegel", ancora indeciso, non si lascia allora livellare sulla dicotomia di soggetto e oggetto, quasi Kant fosse il mero avvocato della soggettività trascendentale (e della soggettivazione dell'arte) e Hegel si limitasse a trasporre le aporie del pensiero nella cosa stessa (e nella verità delle opere d'arte)⁴. Sarà semmai da rilevare come Adorno s'impegni bensì a fluidificare dialetticamente i paralogismi, le antinomie, e insomma i dualismi kantiani – fra forme a priori e materia sensibile, fra *constituens* e *constitutum*, fra cosa in sé e fenomeno –, in ciò ricalcando il tracciato di Hegel, e però sempre con l'intento di riaprire il "processo" dialettico per imprimergli una curvatura divergente. Così, uno dei capisaldi del confronto adorniano con Kant risiede nella convinzione che quest'ultimo abbia *salvato* la metafisica – dunque anche l'oggettività del vero, l'in-sé delle cose – radicalizzando la minaccia scettica nell'auto-critica della soggettività. Non in altro consiste il proponimento soggiacente a ogni "deduzione" kantiana, se non, appunto, nell'*intentio* di assicurare la tenuta oggettiva del mondo sceverandone i presupposti trascendentali soggettivi. Ma l'autocritica comporta pure un'autolimitazione. È quanto Adorno denomina il "blocco" kantiano: l'interdetto circa la possibilità di conoscere le "cose stesse". Di qui quella "disperazione metafisica" (NS IV/9 146; TF 106) che è il correlato *geschichtsphilosophisch* dell'opera di Kant; l'autoesclusione umana rispetto all'immagine velata di lside reca lo stigma della coeva urbanizzazione, dell'industrializzazione, del progresso tecnico, mentre retroagisce sullo spirito del tempo fiancheggiando le rimozioni di un frainteso rousseauismo.

In questa logica di *Kritik* e *Rettung*, l'arte rientra solo a condizione di coglierne il peculiare rovesciamento interno. In essa – meglio: *nelle* singole opere d'arte – è piuttosto il soggetto a porre sotto tutela, "salvandolo",

⁴ Giustamente protesta contro una tale divisione intellettuale del lavoro Wilson 2008: 69 e *passim*. Per la locuzione del "processo" ovvero della "controversia" fra Kant e Hegel cfr. AGS V 323; Adorno 2014: 113.

quel che resta della propria libertà e autonomia, dando forma a un oggetto affatto eccezionale. La formazione *interna* all'opera mima così, oltre il sigillo di una chiusura monadica, quanto sarebbe *Bildung* umana, appena la società cessasse di pre-formare i suoi oggetti-soggetti calandoli nel conio della *Halb-Bildung* (cfr. AGS VIII 93-121; Adorno 2010b). Una volta di più, però, la sostanza utopica della salvezza deve sottostare al divieto delle immagini, imposto a tutto ciò che anticipa nel presente una condizione conciliata. Il "blocco" kantiano intorno all'in-sé della natura passa in eredità all'arte. Ecco che "le opere parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l'incondizionato, ti sia concesso, ma irricognoscibile" (AGS VII 191; TE 169). Ossia, più estesamente:

Le opere d'arte, grazie alla libertà del soggetto al loro interno, sono meno soggettive della conoscenza discorsiva. Con un'infallibile bussola Kant le ha sottoposte a quel concetto di teleologia il cui uso positivo egli non ha concesso all'intelletto. Il blocco che secondo la dottrina kantiana sbarra agli uomini l'accesso all'in-sé, conia invece quest'ultimo come figure d'enigma nelle opere d'arte, nel loro regno nativo in cui non deve più esserci differenza tra in-sé e per-noi: proprio perché bloccate le opere d'arte sono immagini dell'essere-in-sé. (AGS VII 191; TE 169-170)

Senza smentire la centratura soggettiva dell'estetica kantiana, Adorno pare piuttosto rintracciarne una paradossale oggettivazione nelle monadi artistiche, nella loro teleologia immanente, così come – lo si vedrà – nel giudizio riflessivo che esercitano sulla natura in esse occultata. Secondo una tale dinamica traspositiva il giudizio estetico della terza *Critica* assurge a cifra delle opere stesse, invece che del soggetto giudicante. Intorno a cosa verte allora il giudizio? L'analogia kantiana resta valida: le opere pronunciano un giudizio "singolare" e "senza concetto" intorno alla bellezza della natura – o alla sua sublimità.

2. *Il bello naturale: indeterminabilità determinata e finalità senza scopo*

Del bello naturale, Adorno discute muovendo dall'intreccio che lo coinvolge nel bello artistico, da un lato, e nella storia culturale, dall'altro⁵. Ma il tratto di più spiccata originalità nel relativo capitolo di *Teoria estetica* spetta forse alla trattazione del bello naturale *iuxta propria principia*.

⁵ Fra i vari studi dedicati alla questione del bello naturale in Adorno, Figal 1977 resta forse ad oggi il più esauriente.

Non in quanto già sempre mediata, bensì in quanto sempre di nuovo evocatrice di immediatezza, la natura può palesarsi come bella. Si tratta di una bellezza commisurabile solo a principî che le siano esclusivamente propri, e pertanto, di qua dal “blocco” intorno alle cose stesse, indeterminabile. La pretesa di determinarla – dunque, di giudicarla – possiede nondimeno una legittimità soggettiva. Così, Adorno convoca nel discorso i resoconti di viaggio presso i Baschi di Wilhelm von Humboldt, allorché il celebre linguista lamenta la mancanza di alberi in uno scorcio montano (cfr. AGS VII 112; TE 96). L’obiezione humboldtiana, com’è ovvio, suona paradossale; più ancora per l’impossibilità di addurre ragioni a sostegno che per l’insussistenza del referente su cui si appunta. Eppure “l’ingenuità, che non si fa comperare dalla natura extraumana l’uso della capacità di giudizio [*Urteilkraft*] umana, testimonia di una relazione con esso [*scil.* il referente naturale] che è incomparabilmente molto più intima dell’ammirazione ovunque appagata” (AGS VII 112; TE 96). All’un tempo chimerica ed esattissima, la valutazione estetica circa l’armonia di un paesaggio campestre o la grandiosità dell’oceano percorso dal vento insiste su una “indeterminabilità determinata [*bestimmte Unbestimmbarkeit*]” (112-4; 96-8) che stabilisce le condizioni di possibilità dell’arte medesima.

Il legato kantiano è implicito ma nettamente inferibile. Nella definizione per cui “è *bello* ciò che piace universalmente senza concetto” (AA V 219; KU 105) va rintracciata la formula più precisa del paradosso che, agli occhi di Adorno, anima il giudizio sulla natura. Come l’atto valutativo descritto da Kant nel secondo momento del giudizio di gusto, il parere di Humboldt si esercita su una *singolarità* percettiva condotta verso una sintesi che ambisce all’adesione *universale*, senza poterla peraltro suffragare con concetti. A ciò corrisponde, kantianamente, la constatazione che “rispetto alla quantità logica ogni giudizio di gusto è *singolare* [*einzel*in]” (AA V 215; KU 97). Al contempo, si sa, “l’universalità estetica, che è attribuita ad un giudizio, dev’essere di una specie particolare, perché essa non lega il predicato della bellezza col concetto dell’*oggetto* [*Object*] considerato nella sua intera sfera logica, e tuttavia lo estende all’intera sfera *dei giudicanti*” (AA V 215; KU 97). Singolarità del giudizio e sua pretesa all’universalità soggettiva risultano complementari: limitandosi a esigere l’adesione di ogni altro *soggetto* giudicante, di là da qualsiasi rivendicazione scientifica intorno all’oggetto, il giudizio sul bello resta estromesso dalle qualità previsionali inerenti al lavoro dei concetti. Che qualcosa sia bello, andrà ponderato caso per caso, senza alcuna pur minima possibilità di precorrere, anticipare o predeterminare l’esperienza. Di qui la singolarità del giudizio. Così, che si tratti della bellezza di un abito,

di un edificio o di un fiore, “si vuol sottoporre l’oggetto ai propri occhi”, alla presenza singolare (ma non “puntuale”!) della “sensazione”, e però, “quando poi si dichiara bello l’oggetto [*Gegenstand*], si crede di avere per sé una voce [*Stimme*] universale, e si esige il consenso di ognuno” (216; 97).

Tanto più risolutivo appare il legato kantiano per l’intellezione del bello naturale in *Teoria estetica*, se si rammenta che, in Kant come poi in Adorno, le sintesi “senza concetto” non si riducono certo a una mera evasione dall’ordinamento concettuale. Il giudizio di gusto, che valuta bello un oggetto singolare rinunciando a sussumerlo sotto le categorie dell’intelletto, è a sua volta – giusta l’*Introduzione* alla terza *Critica* – un giudizio *riflettente*⁶. In esso, diversamente che nel giudizio determinante, l’universale non è *dato*, né la facoltà di giudizio può dunque avvalersene per la sussunzione del particolare; ciò lascia tuttavia impregiudicata la *possibilità* che un universale si dia, o che, almeno, il Giudizio avverta come possibile la determinazione del singolare. La riflessione si pone allora in cerca di un universale confacente all’intuizione sensibile. Può trovarlo? Se così fosse, l’oggetto sarebbe determinato concettualmente, il che, quanto al bello, resta per Kant escluso. La ricerca del Giudizio fallisce. Scrutato attraverso lenti adorniane, si tratta, tuttavia, di un naufragio felice. Che l’oggetto del bello non sia da ultimo determinabile, scongiora la conversione del *singolare* in *particolare*: quanto già la *Dialektik der Aufklärung* denunciava husserlianamente come matematizzazione dei *qualia*. Ma proprio allorché l’universale è riconosciuto inattingibile può rivendicare una persistenza in altre spoglie. Poiché l’essenziale, nel sentimento del piacere suscitato dal bello, si deve alla mimesi – e non all’estromissione – della concettualità, così pure, per estensione, il giudizio riflettente si articola *come se* il singolare fosse riconducibile sotto un universale, mimando, non senza innervazioni ludiche, le procedure conoscitive. Una volta emancipato l’intelletto dalla funzione assolta nel giudizio determinante, i suoi concetti possono dissolversi nel “libero gioco” di una concettualità in generale (cfr. AA V §9; KU §9), il significato regredisce a *Bedeutsamkeit*, la determinazione alla determinabilità. Ecco che la kantiana “determinabilità indeterminata” fa da controcanto alla “indeterminabilità determinata” di Adorno, in un’esperienza estetica che – nell’un caso come nell’altro – mima l’utopia di un giudizio capace di conoscere la natura risparmiandole la violenza della sussunzione.

⁶ Si veda anzitutto la sez. IV dell’*Introduzione* del 1790: AA V 179-81; KU 27-31.

Per l'autore di *Teoria estetica*, infatti, il bello naturale “viene determinato dalla propria indeterminatezza, quella dell'oggetto non meno che del concetto”: adombrandosi la sua essenza in “qualcosa di indeterminato”, esso si mantiene ostinatamente impenetrabile, “antitetico alle determinazioni”, e dunque in estrema istanza “indeterminabile” (AGS VII 113; TE 97). Tutto quanto il concetto può conseguire è la commutazione dell'indeterminato in indeterminabilità, oppure – che è lo stesso – del singolo in singolarità. Ciò basta tuttavia ad accomunare l'esperienza della natura a quella musicale: così, annota Adorno, la musica “da tale somiglianza inoggettuale con la natura ha tratto in Schubert i più profondi effetti”, approfittando della circostanza che, “come in musica, ciò che è bello nella natura balena per sparire subito davanti al tentativo di arrestarlo”. Insomma “l'arte” – sia essa la musica di Schubert o la descrizione proustiana di una siepe di biancospini, autentica “esperienza metafisica” – “non imita [*nachahmt*] la natura né un singolo bello naturale, bensì il bello naturale in sé” (AGS VII 113; TE 97).

Al centro delle ricerche di Adorno si colloca pur sempre l'opera d'arte. E però, il bello naturale gode di un “primato dell'oggetto”. La produzione artistica va pertanto intesa muovendo da una comprensione preliminare del bello naturale e non viceversa. A contare è lo sprone che proviene all'arte dalla natura. Si tratta di un anelito a salvare, dove la *Rettung* rinvia alla conservazione, al ripristino, al riscatto. Qual è, allora, l'attrattiva del bello naturale che suscita l'interesse artistico? La determinazione più intrinseca del bello naturale sta nella sua indeterminabilità. Si è detto che l'arte non imita questo o quell'oggetto bello, bensì mima la seduzione esercitata dall'indeterminabile in quanto tale. Nel mimarlo, al contempo, lo “salva”: conferisce cioè all'apparire effimero della natura una stabilità temporale che, pur non fondandosi sull'universale del concetto, ne ritiene la pretesa di universalità. L'arte conferisce una durata – ancorché a sua volta transeunte, minore, relativa – al momento in cui la natura, saggiando il limite della propria caducità, trapassa in storia⁷.

E davvero la bellezza della natura in *Teoria estetica* consiste da ultimo in un effetto di umanizzazione. In tanto la natura appare bella, in quanto il suo apparire sprigiona la *apparition* fugace della storicità o della soggettività o della significatività. Proprio l'interdetto kantiano intorno alla determinazione concettuale, tuttavia, “blocca” la saldatura fra soggetto e oggetto, dunque fra *télos* soggettivo e finalità oggettiva. La teleologia si

⁷ Cfr. già la conferenza adorniana del 1932 su *L'idea della storia naturale*, in AGS I 345-65; Adorno 2020: 113-58.

sdoppia. Per un verso, *a parte subiecti*, Adorno asserisce che “nessuna critica della teleologia della natura [*Naturteleologie*] può eliminare il fatto che i paesi del sud conoscano giorni senza nuvole che sembrano come [*als ob*] in attesa di essere percepiti” (AGS VII 114; TE 99). Per l’altro invece, *a parte obiecti*, ribadisce che al bello conviene un’incoercibile e dolente tendenza all’estraneità rispetto all’uomo. Di qui il richiamo – nelle lezioni del 1958-59 – all’“aura” teorizzata da Benjamin, nella quale Adorno scorge una traccia di naturalismo: la *Stimmung* inconfondibile di un paesaggio, di una brezza estiva, di un filare d’alberi, si accorda nell’animo con lo sconcertante presentimento dell’essere-guardati dall’estraneo (cfr. NS IV/3 44-6). Anche perciò Benjamin, che già aveva ricondotto la “tristezza” della natura al sentirsi “interamente conosciuta dall’inconoscibile [*erkannt vom Unerkennbaren*]” (Benjamin 1972-89 II/1: 155; 2000-14 I: 294), e memore forse del rilciano “perché non c’è luogo / che non ti veda”⁸, sostiene in più occasioni che “avvertire l’aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare” (Benjamin 1972-89 I/2: 646-7; 2000-14 VII: 410). L’aura correlata al bello naturale mima così profondamente la spiritualità dell’uomo da rovesciare il rapporto fra questi e la natura. Nell’atteggiamento estetico, esso solo capace di avvertire la dimensione auratica della *Umwelt*, la natura – non diversamente dall’“angolo di Hardt” holderliniano (cfr. AGS VII 111; TE 95-6) – recita per un momento la parte di un’*altra* storia, simile eppure teleologicamente irriducibile a quella umana; il suo sguardo cade sull’uomo come da un’infinita lontananza, lasciando trapelare, senza determinarlo, ciò che un’*altra* soggettività potrebbe essere.

Entro questa “storia sospesa” (AGS VII 109-11; TE 94-6), la sequela catastrofica di cui la storia consiste viene costretta a uno *Stillstand*: una tregua, un’istantanea e un sedimento. Ciò si iscrive a sua volta in una cornice kantiana, poiché la “conformità a scopi senza scopo”, analogamente all’universalità senza concetto, piuttosto che congedare il *télos* come tale, lo sospende nell’indeterminatezza della “terra di nessuno” – il *Niemandesland* trascendentale – fra soggetto e oggetto⁹. Se il finalismo

⁸ “[D]enn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”: Rilke 1930: 117 (*Archaischer Torso Apollon*).

⁹ Per la concezione della bellezza come “forma della *finalità* [*Zweckmäßigkeit*] di un oggetto, in quanto questa vi è percepita *senza la rappresentazione d’uno scopo* [*Zweck*]”, cfr. la “Definizione del bello desunta da questo terzo momento” in coda al §17 della *Critica del Giudizio* (AA V 236; KU 139). Su ciò si veda il paragrafo “conformità a scopi senza scopo” di *Teoria estetica*, in AGS VII 209-11; TE 186-8.

implicato nel piacere estetico terminasse in uno scopo soggettivo, sarebbe mero interesse materiale, appagamento sensibile o utilità strumentale; se terminasse in uno scopo oggettivo, sarebbe solo prestazione gnoseologica, peraltro inaccessibile a un intelletto che non annovera la finalità fra le sue categorie *a priori*¹⁰. Ma precisamente l'interrelazione ludica delle facoltà, "come se" il gioco potesse terminare in uno scopo soggettivo oppure oggettivo, è la cifra del piacere estetico. Questo possiede difatti "una causalità in se stesso, che consiste nel *conservare* [*erhalten*], senza uno scopo ulteriore, lo stato della rappresentazione stessa e l'attività delle facoltà conoscitive. *Noi indugiamo* [*weilen*] nella contemplazione del bello, perché essa si rinforza e si riproduce da sé" (AA V 222; KU 113). L'esperienza estetica è contraddistinta dal soffermarsi, dal trattenersi e dall'indugiare presso ciò che in se stesso indugia. Come il riferimento a una forma della concettualità in generale salva la singolarità nella sintesi del bello, così il richiamo a una finalità soltanto formale affranca il conoscere dalla maledizione della strumentalità. La conoscenza (connessa all'oggettività dello scopo) e l'azione interessata (riconducibile alla soggettività dei suoi fini) si scindono senza tuttavia obliarsi l'un l'altra. E se è vero che proprio dal connubio di "ragione" teoretica e "dominio" pratico proveniva la dialettica dell'illuminismo, andrà notato come l'esperienza del bello naturale altro non sia, per Adorno, se non la "sospensione" effimera e indeterminabile di un tale nesso.

3. Il sublime: autoriflessione, trasposizione, resistenza

Bellezza e sublimità della natura stabiliscono, nel pensiero adorniano, nessi reciproci ben più vitali di quanto le titolature di *Teoria estetica* possano dapprima suggerire. Riguardo all'organizzazione di superficie, *Teoria estetica* e *Critica del Giudizio* parrebbero infatti disegnare un chiasmo: da un lato, in Kant, all'ampio spazio dedicato al sublime fa riscontro una soltanto cursoria apologia del bello *naturale* come tale; dall'altro, in Adorno,

¹⁰ Cfr. AA V 221; KU 109: "Ogni scopo, quando è considerato come fondamento del piacere, implica sempre un interesse, come fondamento della determinazione [*Bestimmungsgrund*] del giudizio sull'oggetto che suscita il piacere. Sicché non può esservi nessuno scopo soggettivo a fondamento del giudizio di gusto. Il giudizio di gusto però, non può essere nemmeno determinato dalla rappresentazione di uno scopo oggettivo, cioè della possibilità dell'oggetto stesso secondo principii della relazione con un fine, e quindi da un concetto del buono; poichè esso è un giudizio estetico, non un giudizio di conoscenza".

la riabilitazione della bellezza della natura eclissa quasi le poche pagine riservate al sublime. La distribuzione degli accenti viene tuttavia a riequilibrarsi appena si ponga mente al *ductus* delle lezioni e, soprattutto, ai tracciati subcutanei del discorso di Adorno. Le *Vorlesungen* del 1958-59 – ora accessibili agli studiosi, che possono trarre profitto da un’accurata trascrizione – documentano infatti l’evoluzione interna, genetica, di un ragionamento sempre corroborato da apporti kantiani. Tenendo poi conto di quante attenzioni abbia riscosso (già prima del postmodernismo e della Scuola di Yale) la questione del sublime, e di quanto poco invece (specie vivente Adorno) sia stato valorizzato il bello naturale, non stupisce la sperequazione consapevole delle forze operata in *Teoria estetica*.

Con, però, alcuni tratti di invarianza rispetto alle lezioni. Fra tali tratti spicca – nel 1958-59 come nel 1970 – il ricorso al sublime proprio per illustrare la limitazione dell’esperienza estetica alla natura¹¹. Non solo: sublime, a un esame più accurato, si presenta la dinamica stessa con cui l’opera d’arte incorpora il bello naturale. Vale a dire che Adorno rilegge l’*Analitica del sublime* sull’orlo del paradosso, per cogliere la metamorfosi della natura in arte mentre, in uno, ne protesta l’illegittimità¹². Si tratta di un crinale sottile. *Teoria estetica* lo concettualizza, a più riprese, avvalendosi di una formula che si è già incontrata: “l’arte, invece che imitazione della natura, è imitazione del bello naturale” (AGS VII 111; TE 95)¹³. Ciò anche perché “la natura, in quanto qualcosa di bello, non si lascia riprodurre [*abbilden*]”; essendo di per sé “immagine [*Bild*]” – ossia *Stillstand* sincronico in cui la storia appare ‘sospesa’ –, la sua “riproduzione” sarebbe meramente “tautologica”; si dà pertanto una “irriproducibilità [*Unabbildbarkeit*] del bello naturale come tale” (105; 90). Una simile irriproducibilità è quella dell’oggetto sublime. Trasporla all’arte significa allora identificare il divieto teologico delle immagini con lo scacco subito dall’immaginazione artistica nel pre-figurare una natura utopica.

Così, l’aporia concreta di un *bilderlose Bild der Utopie* (NS IV/3 52) viene innestata da Adorno – a partire dalle lezioni sull’estetica fino a quelle sulla metafisica, per poi giungere a *Teoria estetica* – sulla dialettica di *Ohnmacht* (l’“impotenza”) e *Widerstand* (la “resistenza”) che anima, nella

¹¹ Cfr. in particolare NS IV/3 37 e AGS VII 295; TE 266. Ma si tratta di un *Leitmotiv* adorniano, che riaffiora ogni qual volta Adorno si occupi del sublime. Per Kant si veda soprattutto AA V 252-3; KU 177; e già il §23, in AA V 246; KU 163.

¹² Sull’“estetica del sublime” adorniana e sui suoi paradossi si possono utilmente consultare Welsch 1989; Wellmer 1993: 178-203; Zima 2002: 133-77.

¹³ La formula è analoga a quella, sopra citata, per cui l’arte “non imita la natura né un singolo bello naturale, bensì il bello naturale in sé” (AGS VII 113; TE 97).

terza *Critica*, il sublime dinamico. C'è un passo, nel §28, che il francofortese non si stanca di interpellare e commentare:

l'impossibilità di resistere alla potenza naturale [*die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht*] ci fa conoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura [*Naturwesen*], cioè la nostra impotenza [*Ohnmacht*] fisica, ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità che abbiamo su di essa, da cui deriva una facoltà di conservarci [*Selbsterhaltung*] ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna; perché in virtù di essa l'umanità [*Menschheit*] della nostra persona resta intatta [*unerniedrigt*], quand'anche dovessimo soggiacere all'impero [*Gewalt*] della natura (AA V 261-2; KU 195).

Come il *negative delight* suscitato dal sublime erompe tanto più intenso, quanto maggiore era stata l'oppressione dell'animo subito precedente¹⁴, così anche la "facoltà di resistere [*Vermögen zu widerstehen*]" (AA V 261; KU 195) si appalesa e si fortifica al crescere dell'irresistibilità della natura. Proprio l'avvicendamento di potenza e impotenza, violenza (*Gewalt*: ossia impero, dominio, forza fisica) e resistenza (*Widerstand*) definiva, del resto, il sublime dinamico stesso. Se la *Macht* diviene *Gewalt* allorché prevale sulla "resistenza" di una *Macht* ulteriore, allora "la natura, considerata nel giudizio estetico come una potenza [*Macht*] che non ha alcun impero [*Gewalt*] su di noi, è *dinamicamente sublime*" (260; 193).

A impedire che la potenza naturale annichilisca quel "frammento di natura" che è l'uomo, interviene – così Adorno – lo scarto dell'"autoriflessione". Questa corrisponde alla semplice "autocoscienza che l'uomo ha della propria naturalità" (AGS VII 295; TE 265). Quasi che la "facoltà di resistere", che lo spettatore di un'eruzione vulcanica o del mare in tempesta rinviene in sé, venga assottigliandosi fino a collimare con la diafana consapevolezza della propria *Ohnmacht*. Adorno mira, insomma, a riportare in emersione lo strato infimo e più elusivo di un processo riflettente che condurrà poi al "rispetto" e alla "stima" – la *Achtung* –, rivolti tanto alla dignità umana quanto alla maestà della legge razionale. Il Giudizio "riflette", adoperandosi, qui in senso "matematico", per rendere commensurabili la progressione sensibile e l'assolutezza delle idee: appunto in un siffatto movimento dell'animo – prima che nella stima indotta dalle idee stesse – consiste l'"anamnesi della natura nel soggetto

¹⁴ Cfr. AA V 245; KU 161, dove si legge che il sublime "può apparire, riguardo alla forma, contrario alla finalità per il nostro Giudizio, inadeguato alla nostra facoltà d'esibizione e quasi come violento [*gewaltthätig*] contro l'immaginazione stessa, nondimeno però soltanto per essere giudicato tanto più sublime".

[*Eingedenken der Natur im Subjekt*]” (AGS III 58 e 292; Adorno 2010: 48 e 272). Allora “lo spirito stesso viene ricondotto alla sua misura naturale”, mentre “l’annientamento dell’individuo non viene più superato dialetticamente [*aufgehoben*] in maniera positiva” (AGS VII 295; TE 266).

Si tratta di una “resistenza” minima, impercettibile eppure insopprimibile, assimilata al grado zero dell’impotenza che si riconosce come tale. Non sono mancate, si sa, le metaforizzazioni politiche di questa creaturalità impolitica, esemplate su un “naufragio” storico di cui è Goethe lo “spettatore” più rappresentativo (cfr. Blumenberg 1985); né Adorno si sottrae alla costruzione analogica, identificando il luogo (almeno provvisoriamente) sicuro della visione sublime con lo spazio vieppiù asfittico non tanto della prassi politica, bensì della “riflessione” sulla sua attuale impossibilità (cfr. NS IV/14 197). Anche per questa via il sublime naturale comunica con la storia, prima, e, più tardi, con l’opera d’arte.

Sarebbe facile, muovendo di qui e senza troppo violare la lettera kantiana, procedere dalla *Selbsterhaltung* – l’autoconservazione – alla *Selbstbehauptung* – l’autoaffermazione –, dalla riflessione alla posizione. Tanto più che la “dignità” convalidata in Kant dallo scacco del sensibile diviene presto, per l’Adorno critico di Hegel, il vettore della transizione da natura a spirito, dal bello naturale al bello artistico, nonché, al contempo, dalla “subalternità” riflessa alla signoria positiva dell’uomo sulla natura. È quanto accade con il rovesciamento dialettico del sublime nel comico. Esemplato su un classicismo eroizzante verso cui Adorno non ha mai mostrato indulgenza, tale rovesciamento ha luogo appena uno “stile grandioso” o una “recitazione patetica”, in ragione della “sproporzione tra la propria pretesa e il suo possibile soddisfacimento”, suscita un’involontaria “comicità [*Komik*]” (AGS VII 295; TE 265).

Lo stile ermeneutico di Adorno in questo esatto tornante ne riassume l’intera linea di lettura kantiana: da Kant all’idealismo compiuto, e ritorno. Solo gli stadi posteriori dell’esperienza estetica possono far risaltare, per sottrazione, ciò che Kant non poteva *ancora* pensare (una “filosofia dell’arte” sublime) e insieme ciò che di Kant resta *ancora* impensato (una “estetica” sublime irriducibile all’arte). Pertanto, “l’ascesi di Kant nei confronti del sublime estetico anticipa obiettivamente la critica del classicismo eroico e dell’arte in senso forte che ne è derivata” (AGS VII 296; TE 266); avviene così che, paradossalmente e “inconsapevolmente”, la sua “dottrina” mostri “come il sublime non sia compatibile con il carattere d’apparenza dell’arte” (295; 266). Ad apparire, nell’arte, è anzitutto il *Bild*: immagine, simbolo e rappresentazione. L’esperienza naturale del sublime ne è la contestazione anticipata, a misura che dà voce alla contraddizione

non superabile fra l'idea del meglio e la sua esibizione sensibile, fra il concetto della dignità umana e la sua attuale irrealizzabilità politica.

La lettura adorniana del sublime, con il suo peculiare tragitto ricorsivo attraverso la storia della filosofia, è insomma strettamente correlata a quel "processo" fra Kant e Hegel che resta aperto tanto nella sua connotazione 'giuridica' quanto nel suo orizzonte 'temporale'. Sicché la costellazione di arte e natura, bellezza naturale e opera artistica, apparenza e sublimità, viene intersecandosi con la costellazione tratteggiata dai nomi di Adorno, Hegel e Kant. Si è soliti rinvenire nell'"oggettività della contraddizione" la soglia che Kant, a differenza di Hegel e poi di Adorno, non ha potuto o voluto superare. Forse anche – approfittando di una calzante formulazione hegeliana – per "riguardo verso le cose del mondo"¹⁵. Le pagine della *Dialettica trascendentale* nella prima *Critica*, non meno di quelle sul sublime nella terza, paiono davvero tendere, fatta salva una palmare eterogeneità sistematica (cfr. Hrnjez 2017: 125 n.), al gesto unitario e quasi "cartesiano" di circoscrivere l'errore (ossia la contraddizione, nelle sue varie forme) a un uso improprio delle facoltà soggettive oppure, al più, al loro interno e violento contrasto. Hegel avrebbe per converso – già nell'autointerpretazione del suo disaccordo rispetto a Kant – esteso alle cose stesse la contraddittorietà, e perciò la *dialettica*, riservata prima alle sole idee trascendenti. Ma il "processo" non si arresta qui; meglio: si arresta, per invertire il suo decorso.

La transizione di Adorno, *à rebours*, da Hegel a Kant, avviene tramite la "metacritica" del primo, ovvero, come visto, tramite la "metacritica della critica hegeliana al bello naturale". E non è forse, la dottrina hegeliana della maggiore *espressività* inerente allo spirito rispetto alla natura, appunto un'inadempienza al proposito di rinvenire la contraddizione nelle cose stesse? Giacché l'inferiorità del bello naturale viene qui decretata senza affatto registrare il dissidio, proprio della natura, fra caducità assoluta e assoluta promessa utopica, di cui si sostanzia l'effetto estetico naturale; invece, a sopravvivere è solo l'imperfezione *relativa* dell'indeterminato nei confronti del determinato e del fenomeno transeunte nei confronti dell'idea essenziale, laddove la dissonanza della natura è obliterata su un metro ad essa estraneo. Al versante opposto, il "sublime" kantiano rende conto di una contraddizione non solubile nella soggettività. Si tratta dell'*apparenza* estetica per cui, a presentarsi come sublime, è in primo luogo la natura stessa piuttosto che le idee della

¹⁵ Cfr. Hegel 1970 VIII: 126; 1981: 206. Su questo si veda il già menzionato Bodei 1981.

ragione. Analogamente contraddittoria era del resto la parvenza trascendentale, con l'illusione sempre risorgente che i confini dell'esperienza fossero mobili quanto quelli dell'orizzonte (cfr. Bodei 2016: 123-6). In un caso come nell'altro, le "contraddizioni" kantiane si fanno, agli occhi di Adorno, "espressione" di un limite obiettivo, storico (il claudicante illuminismo tedesco) e insieme filosofico (la dialettica dell'illuminismo), inavvertitamente ma fedelmente attestato nelle pagine di Kant¹⁶.

Sono pagine che constatano, espongono e anatomizzano la radice dell'illusione, senza perciò diminuirne lo scandalo. Poiché, per Kant, "ci esprimiamo del tutto impropriamente, quando diciamo sublime un *oggetto naturale*, mentre con tutta proprietà possiamo chiamare belli moltissimi oggetti della natura" (AA V 245; KU 161). E tuttavia "il sentimento del sublime della natura è un sentimento di stima per la nostra propria destinazione [*Bestimmung*], che, con una specie di sostituzione [*Subreption*] (scambiando in stima per l'oggetto quella per l'idea dell'umanità nel nostro soggetto), attribuiamo ad un oggetto della natura, il quale ci rende quasi intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive, anche sul massimo potere della sensibilità" (257; 187). Nel dato (si direbbe 'fenomenologico') di questa attribuzione surrettizia risiede per Adorno la verità delle contraddizioni kantiane al cospetto della natura, della sua terribilità e della sua bellezza. Soltanto tramite una *Übertragung* (anch'essa 'fenomenologica'), dunque tramite una "trasposizione" del soggettivo nell'oggettuale e dello spirito nell'alterità della natura, viene fugato il rischio che la "dignità" si perverta in dominio sul "subalterno". Piuttosto che ipostatizzarsi, la neonata riflessività, figlia della "facoltà di resistere", restituisce subito alla natura la grandezza e la potenza che avverte in sé. Allora "l'esperienza del sublime dimostra di essere l'autocoscienza che l'uomo ha della propria naturalità" (AGS VII 295; TE 265), mentre l'"autoriflessione [*Selbstbesinnung*]" della natura nell'uomo "anticipa qualcosa della conciliazione [*Versöhnung*]" con la "natura" stessa, la quale, "non più oppressa [*unterdrückt*] dallo spirito, si libera dalla scellerata connessione di naturalezza e sovranità

¹⁶ Nel suo penetrante quanto reticente omaggio a Kracauer, Adorno ha ricordato come proprio l'amico di gioventù gli abbia additato l'intreccio del "momento espressivo" e di quello contrario "della stringenza, della costrizione obiettiva" (AGS XI 388; Adorno 1979 II: 69), all'opera nelle contraddizioni di ogni sistema filosofico. Anzitutto nel sistema di Kant: quel sistema da cui il giovane Adorno, sotto la guida del mentore più anziano, aveva potuto "leggere per estrapolazione lo stato storico dello spirito" (388; 68). Sul saggio adorniano e più in generale sul rapporto anche emotivamente sfaccettato dei due amici è ora imprescindibile Bruzzone 2020: 339-451 e *passim*.

soggettiva” (293; 264). Così – conclude Adorno – “tale emancipazione sarebbe il ritorno della natura, e questa, immagine rovesciata della pura esistenza [*Gegenbild des bloßen Daseins*], è il sublime” (293; 264).

Il sublime *attua* ciò che il bello naturale *mima*: vale a dire, il “ritorno della natura”. Quanto era *Bild* diviene *bilderlos*, e l’“apparenza” estetica lascia affiorare la “parvenza trascendentale” dell’irrappresentabile. Dalla “storia sospesa” si ridiscende all’“origine” medesima della “storia originaria”, come lotta violenta fra le potenze contrapposte di spirito e natura. Ad essere messa in scena, ormai, è la distruzione figurale, anticipata e propedeutica dell’opera d’arte. O più esattamente: del bello artistico. Alla “metacritica” adorniana farà poi certo séguito una *destructio destructio-nis*, per giungere fino alla teoria della nuova arte. Non senza il presupposto, però, che un’esperienza estetica della natura resti sempre la condizione trascendentale di possibilità dell’arte: la promessa che le opere si impegnano ad adempiere con il loro fallimento.

Abbreviazioni

AA = Kant 1910

AGS = Adorno 1970-86

KU = Kant 2005

NS = Adorno 1993-

TE = Adorno 2009

Bibliografia

Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, 20 voll., hrsg. R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-86.

Adorno, Th. W., *Terminologia filosofica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1975.

Adorno, Th. W., *Note per la letteratura*, tr. it., 2 voll., Torino, Einaudi, 1979.

Adorno, Th. W., *Nachgelassene Schriften*, ca. 32 Bände., hrsg. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main - Berlin, Suhrkamp, 1993-.

Adorno, Th. W., *Teoria estetica*, tr. it., Torino, Einaudi, 2009.

Adorno, Th. W., *Dialettica dell’illuminismo*, tr. it., Torino, Einaudi, 2010a.

Adorno, Th. W., *Teoria della Halbbildung*, tr. it., Genova, Il Melangolo, 2010b.

Adorno, Th. W., *Tre studi su Hegel*, tr. it., Bologna, il Mulino, 2014.

Adorno, Th. W., *L’attualità della filosofia. Tesi all’origine del pensiero critico*, tr. it., Milano - Udine, Mimesis, 2020.

Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, 7 Bände, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972-89.

Benjamin, W., *Opere complete*, tr. it., 9 voll., Torino, Einaudi, 2000-14.

Bernstein, J. M., *Das Naturschöne*, in *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, hrsg. A. Eusterschulte, S. Tränkle, Berlin - Boston, De Gruyter, 2021, pp. 73-88.

Blumenberg, H., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it, Bologna, il Mulino, 1985.

Bodei, R., *"Tenerezza per le cose del mondo": sublime, sproporzione e contraddizione in Kant e in Hegel, in Hegel interprete di Kant*, a cura di V. Verra, Napoli, Prismi, 1981, pp. 179-218.

Bodei, R., *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Bologna, il Mulino, 2016.

Bruzzone, A., *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano, 2020.

Desideri, F., *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana*, Genova, Marietti, 1991.

Ferguson, F., *Solitude and the sublime. Romanticism and the aesthetics of individuation*, New York - London, Routledge, 1992.

Figal, G., *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der "Ästhetischen Theorie" im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1977.

Garelli, G., *L'oceano della ragione. Metafore kantiane*, Milano, CUEM, 1996.

Garelli, G., *Letture kantiane. L'apparente e il contingente*, Roma, Bulzoni, 2006.

Giacomoni, P., *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001.

Hegel, G. W. F., *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Hegel, G. W. F., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio. Parte prima: la Scienza della Logica*, tr. it., Torino, UTET, 1981.

Hegel, G. W. F., *Estetica*, tr. it., 2 voll., Torino, Einaudi, 1997.

Hrnjez, S., *Tertium datur. Sintesi e mediazione tra criticismo e idealismo speculativo*, Milano - Udine, Mimesis, 2017.

Kant, I., *Akademie-Ausgabe. Kants gesammelte Schriften*, hrsg. Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer - De Gruyter, 1910.

Kant, I., *Critica del Giudizio*, tr. it., Roma - Bari, Laterza, 2005.

Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019.

Rilke, R. M., *Gesammelte Werke*, Band 3, Leipzig, Insel, 1930.

Wellmer, A., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

Welsch, W., *Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. Ch. Pries, Weinheim, VCH (Acta humaniora), 1989, S. 185-213.

Wilson, R., *Dialectical aesthetics and the Kantian Rettung: On Adorno's "Aesthetic theory"*, "New German Critique", n. 104 (*Adorno's aesthetics*), 2008, pp. 55-69.

Zima, P. V., *La Négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris - Budapest - Torino, L'Harmattan, 2002.