

Elio Matassi

MUSICA E REDENZIONE NEL W. BENJAMIN
DELLE 'AFFINITÀ ELETTIVE' GOETHIANE

I – Il plesso argomentativo musica-redenzione è uno degli assi centrali della riflessione benjaminiana, ignorato dalla letteratura di stampo più strettamente accademico, ma ben presente in lavori di grande respiro come quello di un amico carissimo, troppo precocemente scomparso, Gianni Carchia o di Stéphane Mosés. Basti ricordare la conclusione del lavoro postumo di Carchia, *Nome e immagine. Saggio su W. Benjamin*, in cui si coglie correttamente il carattere dell'idea benjaminiana che «non appartiene più al campo della visione, al *theorein*, non è più afferramento del mondo da parte della coscienza soggettiva. Piuttosto, idea significa qui ascolto, rifluire dei fenomeni verso il richiamo della loro radice sensibile». ¹ Anche Stéphane Mosés sottolinea, per Benjamin, il ruolo centrale della funzione del suono e dell'ascolto nella percezione della verità: «Come nella tradizione biblica, la rivelazione della verità non è visiva, bensì uditiva». ² A conferma di tale ispirazione di fondo basterebbe riflettere sulla fenomenologia dell'apparenza e sull'esperimento eidetico prospettato in un geniale frammento, *Über Schein*, non entrato nell'edizione definitiva del grande saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe ma tematicamente e cronologicamente connessovi. ³ Dopo aver compiuto una disamina del concetto di apparenza ed averne fornito una vera e propria classificazione – a) 'apparenza' che bisogna scandagliare (l'errore); b) 'apparenza' come ciò da cui bisogna fuggire (la sirena); c) come ciò cui non bisogna prestare attenzione (l'argento

¹ GIANNI CARCHIA, *Nome e immagine. Saggio su W. Benjamin*, Roma 2000, p. 127.

² STÉPHANE MOSÉS, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Parigi 1992, p. 135.

³ WALTER BENJAMIN, *Sull'apparenza*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. a cura di Antonella Moscati, Torino 1982, pp. 261-263.

vivo); d) come ciò dietro cui si nasconde qualcosa (l'apparenza seducente: la figura femminile della leggenda medievale, il cui dorso è divorato dai vermi, mentre la parte anteriore contempla un bel'aspetto); e) da ultimo, 'apparenza' come ciò dietro cui si nasconde il nulla (la fata morgana o chimera) – Benjamin, coniugando strettamente lo *Schein* alla dimensione visiva, prosegue con un esperimento eidetico: «... un tale attraversa la strada e dalle nuvole gli appare, inclinata verso di lui, una carrozza con quattro cavalli. In un'altra occasione ode invece risuonare dalle nuvole una voce che gli dice: 'Hai dimenticato a casa il tuo portasigarette'. Se nell'analisi di entrambi i casi non è presa in considerazione la possibilità dell'allucinazione – dunque di un fondamento soggettivo per l'apparenza – ne risulta che nel primo caso è pensabile che dietro il fenomeno stia il Nulla, mentre nel secondo caso ciò non è pensabile. L'apparenza in cui si manifesta il Nulla è l'apparenza più possente, la propria. Questa è dunque pensabile soltanto nel visivo».⁴ La distinzione fra *Sehen* e *Hören*, prospettata in maniera pregnantemente ellittica, risulta decisiva. La correlazione musica-redenzione, coappartenenti al momento vertical-eterologico della filosofia benjaminiana, è documentabile a partire dalla *Metafisica della gioventù* fino al saggio sulle *Affinità elettive* – dove si può proporre una lettura 'musicologica' che ne espliciti la esoterica *Disposition* articolata in tesi, antitesi e sintesi⁵ – ed al libro sul *Trauerspiel*.

II – Anche se i dati biografici non vanno eccessivamente enfatizzati, non si può sottovalutare che la musica sia entrata in maniera determinante nella formazione di W. Benjamin, come sottolinea in particolare una lettera indirizzata a Herbert Blumental il 17.7.1913, in cui ci si riferisce al noto volume di August Halm, il mentore musicologico del circolo di Wyneken, *Von zwei Kulturen der Musik*; le 'due culture' della musica, cui si riferisce il titolo, sono rappresentate dalle fughe di Bach e dalle sonate di Beethoven. Ad una 'cultura del tema' nelle fughe di Bach, Halm contrappone una 'cultura della forma' nelle sonate di Beethoven, in altri termini, nella fuga la

⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵ *La Disposizione. Per 'le Affinità elettive'*, si può trovare in *Il concetto di critica*, pp. 268-271.

forma è funzione del tema e viceversa, nella sonata il tema è funzione della forma. Quest'alternativa procede nella direzione di un superamento del paradigma wagneriano del dramma musicale (condiviso nel paragrafo XIX della *Nascita della tragedia da Nietzsche*) verso una soluzione molto simile a quella prospettata dal Bloch di *Geist der Utopie*, dove l'autentico punto di riferimento diventa il sinfonismo di Bruckner. La formula, Bach-Beethoven-Bruckner, nasce quale recisa negazione di quella nietzschiana, Bach-Beethoven-Wagner. Una soluzione, come auspicio di dimostrare nel prosieguo, sposata con convinzione, in maniera particolare nel centro tematico dello *Ursprung*, dallo stesso Benjamin.

III – Il tema della musica comincia a diventare centrale a partire dalla *Metafisica della gioventù*, dove sono strettamente intrecciate una concezione messianica del tempo ed una del linguaggio, che arriveranno a piena maturazione dietro la mediazione delle conoscenze di ebraistica di G. Scholem nel 1916. La musica appare strettamente congiunta ad una interpretazione messianica del tempo (il tempo della musica è quello della redenzione), a sua volta correlata ad una visione mistica del linguaggio. Scholem precisa lucidamente qual è il punto di approccio di ogni visione mistica e dunque anche di quella cabalistica: nel senso ebraico originario verità era la parola di Dio percepibile acusticamente. La stessa rivelazione, secondo la dottrina della Sinagoga, è un «evento acustico», non visivo o per lo meno ha luogo in una sfera connessa metafisicamente con la dimensione acustica. Peculiarità sottolineata di continuo, per esempio, nelle parole della Torah: «Non avete visto alcuna immagine – soltanto una voce». Quale significato abbia questa voce e che cosa in essa venga ad espressione è la domanda riproposta di continuo dal pensiero religioso ebraico. Al riguardo la letteratura ed il pensiero dei mistici ebrei hanno da insegnare molto. Il contributo più rilevante è dato dalla convinzione che il linguaggio, ossia il medium in cui si compie la vita spirituale dell'uomo, presuma un lato interno, non riducibile alla pura comunicazione fra gli esseri. Aspetto 'interno', presente in modo particolare nel suono, in quanto fondamento di ogni lingua. Nella ricerca dello stadio interiore, immanente del linguaggio, come cercherò di dimostrare, Benjamin incontrerà la versione più radicale del romanticismo, quella concezione 'piramidale' con al vertice il

suono, che ha il suo punto di maggiore elaborazione teorica con J.W. Ritter. Visione ultraromantica e visione cabalistica ritrovano un punto di convergenza nell'enfatizzazione del primato della musica.

IV – Il saggio *Metafisica della gioventù*, composto tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914, rimasto incompiuto, consta di tre parti, *Il colloquio*, *Il diario*, *Il ballo*, di cui l'ultima forse non appartenente al ciclo. Nella terza parte Benjamin, identificando i sogni della gioventù con quelli che trapelano dagli occhi delle fanciulle, portatori della redenzione di un passato non vissuto in un futuro da compiere, comincia a porre esplicitamente il tema della musica. Tali sogni vengono identificati con la musica e la danza: «La musica solleva noi tutti all'altezza di questa striscia luminosa... Incomincia la danza... I nostri corpi si toccano cauti, noi tutti non ci svegliamo reciprocamente dai nostri sogni, non ci richiamiamo a casa nell'oscurità – dalla notte della notte, che non è giorno. Come ci amiamo! Come proteggiamo la nostra nudità! Tutti noi l'abbiamo imprigionata nella maschera variopinta, che rifiuta la nudità, che la promette. C'è in noi qualcosa di inaudito che deve essere taciuto...».⁶ Le solitudini si uniscono nel cerchio della danza attraverso la musica e per la musica il pavimento di legno (e la danza) crea lo spazio, dove la fanciulla sceglie gli uomini che si muovono «come se camminassero su una corda tesa in alto, attraverso la notte», simili al funambolo di Zarathustra. Solo nella notte il giorno viene consumato e redento, illuminato dalla musica che rapisce i pensieri: «Qui il tempo è stato catturato» e racchiuso, redento in un tempo diverso, non progressivo ma messianico. Lo stesso tempo di giustizia, redento, cui rimandano «le realtà reiette», non toccate dalla grazia, che circondano la casa della musica e del ballo: «I poeti col loro sorriso amaro, i santi ed i poliziotti e le auto che attendono. Talvolta giunge fino a loro e li seppellisce».⁷ La musica scandisce una sequenza articolata in quattro momenti: sepoltura-morte-speranza-redenzione. La musica della redenzione, del tempo raccolto in sé, della giustizia e del compimen-

⁶ WALTER BENJAMIN, *Metafisica della gioventù*, *Scritti 1910-1918*, trad. it. a cura di A.M. Solmi, Torino 1962, pp. 105-06 passim.

⁷ *Ibid.*

to, seppellendoli ancora più in basso, nella profondità metafisica dove soltanto il Messia potrà raggiungerli, colpisce talvolta i poeti ed i santi, i reietti della società ed i profeti di una nuova spiritualità, la polizia come garante di una giustizia inesistente.

V – Se l'universo concettuale di Benjamin forniva, pur degni di menzione, solo alcuni aperçus, a partire da due importanti frammenti, *Trauerspiel e tragedia*⁸ e *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*,⁹ comincia l'enunciazione di una coerente filosofia della musica, completamente ignorata dalla letteratura critica internazionale ed invece solidamente ancorata alla riflessione sulla particolare natura linguistica del *Trauerspiel*, il nucleo teoricamente più 'forte' dell'opera benjaminiana. Il plesso argomentativo concernente la musica, non più soltanto concentrato sulla redenzione, si arricchisce ulteriormente. Il nuovo 'spaccato' teorico è costituito dall'asse sentimento-commozione: il lutto, sostanzialmente sentimento, quale relazione metafisica potrà stabilire con la parola, con il linguaggio parlato? È questo l'enigma e la sfida cui il *Trauerspiel* è chiamato a rispondere. Una sfida che presumerà, quale ideale controaltare del *Trauerspiel*, la tragedia classica. Se la parola viene prospettata come «soggetto attivo e puro» del significare, – la «parola pura» è il linguaggio specifico della *Tragödie*, il suo pendant per il *Trauerspiel* starà nella parola in corso di trasformazione. Vi sono due percorsi molto interessanti su cui riflettere: il primo procede dal suono della natura al puro suono del sentimento; il secondo contempla la direzione, considerata la più diretta, suono naturale-musica con la mediazione imprescindibile del *Klage*. Vi è un *Kreis* proprio del sentimento, il suo punto terminale è costituito dalla musica che presume un ulteriore valore, senza il quale il *Trauerspiel*, permanendo nello stato della pura rappresentazione, subirebbe una grave *diminutio*. Dopo aver esplicitamente parlato di sentimento puro, di lamento, il cui naturale controaltare è la commozione, nella rigorosa struttura argomentativa benjaminiana viene evocato un terzo elemento, la

⁸ Ibid., *Trauerspiel e tragedia*, in *Metafisica della gioventù*, pp.168-72.

⁹ Ibid., *Il significato del linguaggio nel 'Trauerspiel' e nella tragedia*, in *Metafisica della gioventù*, pp. 173-176.

musica come mistero, come *das erlösende Mysterium*. Alla musica viene ancora una volta strettamente correlato il problema della redenzione: il linguaggio della musica è un linguaggio squisitamente messianico, indispensabile al *Trauerspiel* per il superamento dello stadio della pura rappresentazione. Per Benjamin il *Trauerspiel* è, per definizione stessa, compromesso con la musica: il lutto evoca se stesso ma al contempo deve redimersi; solo questa duplicità evocazione-redenzione fornisce la cifra rappresentativa esatta del *Trauerspiel*. La musica non ne costituisce un'appendice superflua, un valore aggiunto che potrebbe esserci come non esserci, ma è l'istanza collocantesi al centro della circolarità specifica del sentimento: un dilatarsi nel lutto attraverso il lamento fino a riscattarsi con la musica. Questa tensione e soluzione del sentimento «nella sua propria sfera è rappresentazione», perché il lamento «percepito ed ascoltato» può diventare musica e non solo commozione ma soprattutto redenzione, il mistero della redenzione. Anche nell'altro frammento che si conclude in maniera lapidaria, «il resto del *Trauerspiel* si chiama musica»,¹⁰ la differenza fra i due ambiti (tragedia classica-*Trauerspiel*) viene scandita da due modelli di temporalità alternativi: mentre la tragedia indica di fatto il passaggio dal tempo storico a quello drammatico, il *Trauerspiel* circoscrive quello dal tempo drammatico a quello della musica. Il destino del *Trauerspiel* s'identifica strettamente con quello stesso della musica.

VI – Una geniale sistemazione di questi percorsi, il lamento, la commozione quale origine e contenuto della musica, la correlazione stringente tra dominio della musica e processo dissolutivo dello *Schein*, viene argomentata soprattutto nella terza parte del grande saggio sulle *Affinità elettive* goethiane che si chiudono, non a caso, con la «tavola» posta da George sulla casa natale di Beethoven a Bonn: «... a quale mondo è dedicata la musica se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione?».¹¹ Lamento, commozione (*Rührung*), redenzione, sono i tre momenti decisivi di una sequenza argomentativa che ha la capacità di condurre al supe-

¹⁰ Ibid., *Trauerspiel e tragedia*, in *Metafisica*, p. 171.

¹¹ Ibid., *Le 'Affinità elettive' di Goethe*, in *Il concetto di critica*, p. 253.

ramento della bellezza apparente, al superamento del meramente visibile. Benjamin ritorce contro lo stesso Goethe il mistero che redime della musica, «poiché l'apparenza, a cui la commozione è legata, può acquistare tanto potere solo in quelli che, come Goethe, non sono toccati fin dall'origine nel più profondo dalla musica e protetti così dall'azione della bellezza vivente». ¹² Solo il lamento percepito ed ascoltato può produrre il mistero della redenzione che passa necessariamente attraverso la musica; il mondo estetico-intellettuale di Goethe, come sottolineano ampiamente le parole di quell'antico mistico, menzionate nella *Einleitung* alla *Farbenlehre*, ¹³ è invece schierato a favore dell'apoteosi del vedere e della visibilità. Per Benjamin è significativo anche lo stesso nome di Ottilia scelto da Goethe con un'allusione trasparente alla santa, la patrona dei malati della vista, a cui era dedicato un convento sull'Odilienberg, nella Foresta nera. Egli la chiama «*Augentrost*» degli uomini che la vedono ed il «nome stesso fa pensare alla luce mite, che è il beneficio degli occhi malati e la patria stessa d'ogni apparenza». ¹⁴ Lo *Schein* rivelandosi nella bellezza di Ottilia è una forma di apparenza che sta venendo meno, profondamente diversa, per esempio, dalla bellezza abbagliante di Luciana o di Lucifero. Mentre la figura dell'Elena goethiana e quella più celebre di Monna Lisa devono il segreto della propria magnificenza alla contesa fra queste due forme di apparenza, l'Ottilia goethiana è, secondo Benjamin, tutta dominata dalla sola apparenza che si sta spegnendo. Tuttavia, essa risulta importante perché «solo quest'ultima permette la comprensione della bella apparenza in generale e solo in essa l'apparenza si dà a riconoscere come tale». ¹⁵ Il destino dello *Schein* sta nel suo estinguersi nel momento della decadenza e non in quello della affermazione; il ruolo decisivo di questo processo è assolto dall'arte per eccellenza meno compromessa con l'apparenza, la musica. Se la genialità goethiana si esplica in una dimensione fabbrile, plastica, poetica, esaltando visibilità ed eterna presentificazione, la musica sta a denotare tutta l'alterità potenziale, indirizzandosi verso

¹² *Ibid.*, p. 245.

¹³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Farbenlehre*, IV Auflage, Stuttgart 1988, p. 57.

¹⁴ W. BENJAMIN, *Le 'Affinità elettive' di Goethe*, p. 238.

¹⁵ *Ibid.*

l'ascolto interiore, la chiaroveggenza, il mistero della redenzione, la possibilità di dare spazio alla speranza.

Una volta riconosciuto il rilievo e la centralità tematica della musica, si può tornare con accresciuta consapevolezza, per disvelarne il significato, alla esoterica *Disposition*. Il segreto della struttura triadica adottata sta nel primato della musica che chiarisce in maniera irrefutabile il primo elemento della struttura triadica, il mitico come tesi o, in altri termini, il destino di una colpevolezza cieca. La colpa originaria, metafisica, dinanzi alla quale non vi è responsabilità alcuna, potrà essere riscattata, redenta, solo dalla musica che copre contestualmente l'area dell'antitesi (la redenzione) ma anche quella della sintesi (la speranza). La musica, quale alternativa utopica ma al contempo concreta e costruttiva, ritrova il suo suggello nella conclusione del saggio sulle *Affinità elettive goethiane*: «Solo per chi non ha più speranza è data la speranza». La scelta di Benjamin va nella direzione opposta a quella di Goethe che vede nella musica in maniera angusta e riduttiva la mitigatrice degli affanni e la conciliazione con il mondo. La redenzione è un'alternativa ad un estetismo edulcorato, perché ci si possa liberare per sempre dello *Schein*: «Così la speranza finisce per liberarsi dell'apparenza; ed è solo come una domanda tremante che, alla fine del libro, quel come sarà bello risuona dietro i morti, che, se mai possiamo sperare che si ridestino, non è già in un mondo bello, ma in un mondo beato». ¹⁶ Questa scelta trova un riscontro importante nel concetto di *Ausdrucksloses*, del privo di espressione, quella potenza critica «che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi». Il privo di espressione, rappresentando quella cesura nell'opera percepibile (*vernehmbar*) solo come interruzione del ritmo linguistico, diventa il paradigma compiuto di un'estetica e metafisica dell'ascolto che ritrovano un riscontro importante nella *Premessa gnoseologica al Trauerspiel*; qui la verità viene concepita da Benjamin come una struttura discontinua formata da idee, le idee sono nomi ed il loro rapporto è di risonanza: «Ogni idea è un sole, e il suo rapporto con le altre idee è come un rapporto fra altrettanti soli. Il risonante (*tönende*) rapporto fra queste sfere è la verità». ¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 253.

¹⁷ WALTER BENJAMIN, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino 1999, pp. 12-13 (trad. it. modificata).

VII – La centralità tematica della musica trova un punto di aggancio diretto nel *Trauerspielsbuch*, quando Benjamin rivendica pragmaticamente che: «... per la sua stessa essenza – la musica è intimamente connessa al dramma allegorico»,¹⁸ ed ancora più avanti, altrettanto recisamente, che «bisognerebbe intraprendere un'indagine storico-filosofica di ampio respiro sui rapporti fra linguaggio, musica e scrittura». ¹⁹ Per un'indagine siffatta è indispensabile dalle suggestioni della linea wagneriano-nietzschiana ed aprirsi al confronto con la filosofia della musica romantica (J.W. Ritter e Chladni), legata da un'affinità elettiva al Barocco. Se si vogliono analizzare le ragioni che alla fine del secolo porteranno il *Trauerspiel* a risolversi nell'opera, alla compromissione diretta con la musica, per Benjamin bisogna senz'altro tenere conto, da un lato, della «tensione fonetica che si riscontra nella lingua del XVIII secolo», dall'altro, attribuire il giusto peso a fattori come, ad esempio, l'ouverture musicale che precedeva lo spettacolo fra i gesuiti e i protestanti. Anche gli inserti coreografici, come pure lo stile 'coreografico' degli intrighi, non sono estranei a tale sviluppo. All'interno di questa argomentazione viene richiamato un lungo stralcio del paragrafo XIX della *Nascita della tragedia*: la soluzione sta nel contrapporre in maniera corretta il *Gesamtkunstwerk* wagneriano all'opera giocosa quale si era andata configurando nel Barocco. L'autentico punto di rottura è costituito dalla ricusazione radicale del recitativo attraverso cui si ambisce restaurare «den Urlaut aller Kreatur», con una trasparente allusione al grande archetipo del linguaggio, il suono nella sua assoluta originarietà. Vi sono due percorsi, due filosofie della musica, in gioco: da un lato il suono originario del creaturale (J.W. Ritter e, almeno tendenzialmente, il Nietzsche del frammento su *Musica e parola*, che Benjamin non conosceva), dall'altro «il gusto voluttuoso del puro suono» (la tentazione estetica dell'opera, che ha gravi responsabilità nel decadimento del *Trauerspiel*). Per resistere a tale processo dissolutivo non è comunque sufficiente appellarsi a Nietzsche ed al nuovo 'dramma musicale' vagheggiato, ma è indispensabile aprire il confronto con la filosofia della musica dei romantici e di J.W. Ritter in particolare: «... le osservazioni seguenti del geniale

¹⁸ *Ibid.*, *Il dramma barocco tedesco*, p. 187.

¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

J.W. Ritter potrebbero aprire una prospettiva, che sarebbe peraltro irresponsabile voler percorrere improvvisando». ²⁰ Sono alcuni contesti della prima parte dello *Anhang* dei *Fragmente* di Ritter a sollecitare l'attenzione di Benjamin: lo schema piramidale del linguaggio che presume nella parte più elevata la purezza del suono ed in quella più bassa la divisione fra suono e linguaggio specifica nel comportamento umano, ²¹ il rapporto tra visione ed ascolto, ²² quello tra parola e scrittura. ²³ Rapporti che esaltano da ogni possibile angolazione il primato del suono. Esso è in primo luogo coscienza: «Ogni suono è una vita del corpo risonante. Ogni suono è un organismo intero di oscillazione e figura, forma, come ogni vivente organico». ²⁴ Il mondo dei suoni rappresenta idealmente una forma di comunità originaria che ogni *Gemeinschaft* etico-politica dovrà cercare di riprodurre: «Questa relazione può diventare per noi la più alta, poiché in essa è rappresentabile ciò che nella vita è tanto difficile; una relazione idealizzata con il nostro ambiente». ²⁵ Una metafisica totalizzante del suono, che, approfondendo la teoria romantica dell'allegoria, le fornisce una sfumatura quasi problematica. Rispondere alle sollecitazioni teoriche di J.W. Ritter significherebbe infatti riportare le sue 'divinazioni' sotto un apparato concettuale adeguato: «... avvicinare sì il linguaggio verbale a quello scritto, ma non identificarli se non dialetticamente come tesi e antitesi; garantire al termine medio della musica – l'ultima lingua universale dopo la costruzione della Torre – il posto centrale che le spetta, quello di antitesi; e studiare come la scrittura cresca a partire da essa, ma non immediatamente dal suono linguistico». ²⁶ Non vi è alcun rapporto di causa ed effetto tra l'individuazione dei 'limiti' estetico-musicali del melodramma e la scelta del dramma musicale wagneriano: per esaltare il *Trauerspiel* in tutta la sua carica eversiva, è necessario introdurre nel

²⁰ *Ibid.*, pp. 187-88.

²¹ JOHANN WILHELM RITTER, *Frammenti postumi di un giovane fisico. Un libro tascabile per gli amici della natura*, trad. it. a cura di G. Baffo, Introduzione di F. Desideri, Roma-Napoli 1988, pp. 259-60, passim.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 257.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 258.

²⁶ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, pp. 188-89.

dibattito altre tradizioni, in particolare quella romantica. Se la fiducia nel ritorno del tragico (i drammi musicali wagneriani) è ancora viziata dall'estetismo, una linea alternativa che nasce a livello teoretico con J.W. Ritter, ritrovando applicazioni pregnanti in E.T.A. Hoffmann e nel sinfonismo mistico-monumentale di Bruckner coerentemente ai dettami di A. Halm, richiamati all'inizio, sembra la più affine alla vocazione di fondo ed ai gusti specifici di W. Benjamin.